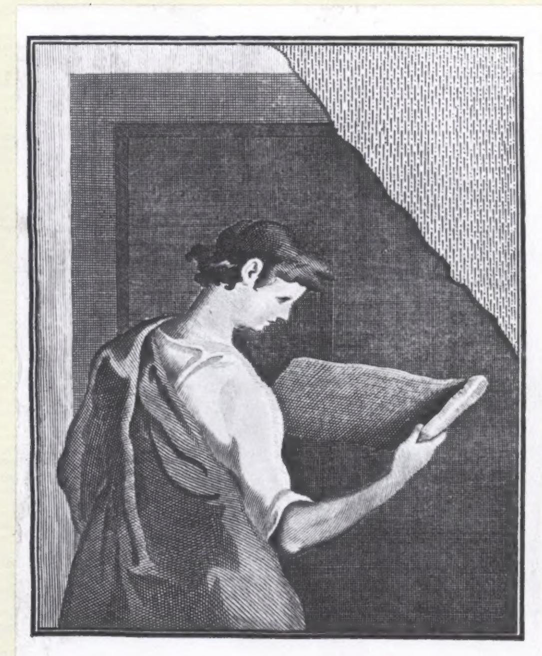




REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

HUGO von TSCHUDI

VERLAG von W. SPEMANN



REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XX. Band

BERLIN UND STUTTGART

VERLAG VON W. SPEMANN

WIEN, GEROLD & Co.

1897

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK

WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichniss.

Litteraturbericht.

Museen und Sammlungen.

Ausstellungen.

Versteigerungen.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Erwiderungen.

Die Randreliefe an Filarete's Bronzethür von St. Peter.

Von **Bruno Sauer.**

Zu den interessantesten Stellen in Filarete's weitschweifigem Tractat über die Baukunst gehören die, welche uns den Architecten als Decorateur zeigen. Den fürstlichen Palast in Sforzinda, den märchenhaften Königssitz des Zogalia, das Denkmal für diesen fingirten Ahnen der Sforza, das Haus der Tugend und des Lasters, das Haus des Architecten „Onitoan", sie alle denkt sich dieser eifrige Bewunderer der Antike mit Bildwerken verschwenderisch ausgestattet, deren Stoff ihm zumeist Sage und Fabel des heidnischen Alterthums liefern. Aber wir sind nicht nur auf dieses kunsttheoretisch-poetische Geschreibsel angewiesen; wir besitzen daneben eine umfangreiche und durchaus nicht unbedeutende künstlerische Leistung Filarete's, die ungefähr ein halbes Menschenalter schon vollendet dastand, als der alternde Künstler zur Feder griff. Die Bronzethür der alten Petersbasilica, die Paul V. dem Neubau einfügen liess, giebt erst die volle Erläuterung zu den langen Aufzählungen dankbarer Darstellungsstoffe, die der Tractat enthält. Wiederholt ist der reiche Reliefschmuck dieser Thüren gezeichnet und besprochen worden und hat zuletzt durch Filarete's Biographen v. Oettingen[1]) eine sorgsame Würdigung erfahren. Was aber noch fehlt, ist eine kritische Prüfung des Originals in denjenigen Theilen, die dem Auge des Beschauers zum Theil entrückt und vom Künstler selbst trotz aller Liebe und Sorgfalt, die er ihnen angedeihen liess, als Nebenwerk gekennzeichnet sind: das sind die winzigen Darstellungen antiker Stoffe, die in wunderlichem Widerspruch gegen die heilige Bestimmung der Thür in deren breitem Rahmen, theils in seiner reichen Akanthusranke, theils zwischen dieser und den glatten Rändern angebracht sind. Da die Publicationen vielfach einen ganz falschen Begriff von diesen Bildchen geben[2]), so schien mir eine genaue Beschreibung dieser Rand-

[1]) Ant. Averlino genannt Filarete, S. 6 ff., wo ältere Litteratur zu finden ist.

[2]) Die beste ist die von Valentini, Basilica Vaticana I 20 (Gesammtansicht), 24 (Detail: unteres Ende des rechten Flügels); davon abhängig Letarouilly, le Vatican et la basilique de St. Pierre I 54, 55 und zum Theil eine Zeichnung Tosi's, von der Photographien früher im römischen Kunsthandel waren. Ich verdanke die Kenntniss einer solchen der Freundlichkeit v. Oettingen's, dessen Be-

reliefe wünschenswerth, an deren lang verschobene Veröffentlichung ich jetzt um so lieber gehe, als neuerdings P. Anderson vorzügliche grössere Photographien der Thür angefertigt hat[3]). Meine 1891 von der Leiter aus vorgenommene Untersuchung galt vorwiegend den Füllreliefen der Akanthusborde; die nur zufällig versäumte genauere Betrachtung der noch winzigeren, aber von unten bequem sichtbaren Zierate in den beiden Martyrien hat auf meine Bitte Walther Amelung freundlichst nachgeholt, dessen Notizen weiterhin Verwendung finden werden. Um nicht vorzugreifen, trenne ich auch die ohne Weiteres überzeugenden Deutungen vom Texte der Beschreibung, in welchem ich die Abweichungen Valentini's und Tosi's mit V und T vermerke[4]). Entsprechend der Entwickelung der Akanthusranke gehe ich an jedem Thürflügel zunächst von der Mitte des unteren Streifens nach beiden Seiten, dann links, endlich rechts in die Höhe; im Einzelnen ist dabei die Reihenfolge die, dass in jedem Intervall der Ranke von ihrer Aussen- nach der Innenseite übergesprungen wird. Die Scenen der unteren Streifen sind nach links mit a_l, b_l u. s. w., nach rechts a_r, b_r u. s. w. bezeichnet; von den Ecken an sind die Blüthen und die ihre Stelle vertretenden Darstellungen mit I u. s. w., die Scenen zwischen Ranke und Rand mit 1 u. s. w. beziffert.

Linker Thürflügel.

Unten.

Die Akanthusranken treten oben aus den Wurzelblättern heraus und entwickeln die erste Blüthe nach oben; die ersten Darstellungen a_l und a_r liegen deshalb am unteren Rande des Streifens.

Argos, Hermes, Jo. — Hermes tötet Argos. — Hera setzt die Argusaugen dem Pfau ein. — Deukalion und Pyrrha.

a_l. Auf Felsboden liegt nackter Jüngling, eingeschläfert durch Schalmei, die Jüngling, mit Hut, Koller, Stiefeln und krummem Schwert, bläst. Unter ersterem grasende Kuh. L. Ecke füllt Heuschrecke. — a_r. Unten r. hat Jüngling, der, wie der zweite von a_l charakterisirt ist, mit der L. den Kopf eines nackten gepackt und holt mit Schwert aus (unkenntlich V T). Oben l. hält sitzendes Weib einen Jünglingskopf auf der L. und bewegt die R. gegen einen Pfau. — b_l. Vogel. Fliege. — b_r. Vogel wehrt Schlange von Nest ab, in dem vier (V zwei) Junge. — c_l. Blume. — c_r. Blatt mit Fruchtkolben. — d_l. d_r. Vogel. — e_l. Links sitzt am Boden ein ganz klein gebildetes Weib (undeutliche Masse und viel zu klein V T); ein Kind hockt auf der Erde. In der Mitte bärtiger, kahlköpfiger Mann in langem, gegürtetem Rock, der n. r. vorgebeugt Steine hinter sich

sprechung der Bronzethür in der Hauptsache auf diese Photographie sich stützte. Die sonstigen bisher in Rom käuflichen Photographien helfen auch bei starker Vergrösserung nur wenig und auch dann nur dem Kenner des Originals.

[3]) Gesammtansicht 27 : 40 cm, d. h. ziemlich genau in den Massen der Valentini'schen; Detailansichten der beiden unteren Theile (bis zu den Füssen der grossen Apostelfiguren) 19 : 26 cm.

[4]) Von älteren Beschreibungen der Thür kommen ausser der v. Oettingen's hauptsächlich die Platner's in der Beschreibung Rom's (II 1. S. 170 ff.) und die von Jansen (Meyer Künstlerlexicon unter Averulino) in Betracht; Geffroy (Révue d. deux mondes 1879, Sept. S. 376 ff.) giebt nur eine ziemlich knappe Auswahl.

wirft, mit der L. andere aufhebt. Zwei der Steine verwandeln im Fliegen sich schon in Menschen (V T Baum im Hintergrunde) — er. Weib rittlings auf Rind n. l. (V T durch Wasser). — fl. Schnecke. — fr. Zikade und Eidechse. Europa.

Links.

I. Nackte Gestalt reitet auf Widder durch Wasser n. r.; eine zweite, nackt, männlich, ebenfalls rittlings hinter der ersten, sinkt n. l. herab. — 1. Vogel. — 2. Adler mit riesiger Eidechse in den Fängen. Darunter Schlange. — II. Blume. — 3. Schiff n. l. — 4. Links nackter Mann, der Kind auf den Schultern n. l. trägt. Dann zwei nackte Männer stehend, n. r.; der rechte erhebt seine R. in Frage- oder Redegestus gegen ein Kind, das an oder vielmehr in einem Felsen sitzt, die R. sprechend erhebt, die L. auf den Oberschenkel legt. Ueber ihm Baum. — III. (unkenntlich bei V T) Schiff, an dessen Hauptsegel drei Schlangen sich festzubeissen scheinen. Jugendliche Gestalt erhebt einen Stab. Ein Mann stürzt sich kopfüber in's Meer; ein anderer, der in einen Fischschwanz endet, klammert sich an den Bord. Im Wasser drei (V T zwei) Delphine. — 5. Rabe auf Baum, lässt rundlichen Gegenstand aus dem Schnabel fallen. Fuchs blickt zu ihm auf. — 6. Kranich steckt seinen Schnabel in den Rachen eines auf den Hinterbeinen sitzenden Wolfes. — IV. Frucht. — 7. Vogel. — 8. Adler auf Felsen. — V. Männlicher Kopf n. r., bartlos, mit Mütze und Kopftuch, Rock mit Stehkragen (Zeitcostüm). — 9. Ranke. — 10. Vogel. — VI. Männlicher Kopf n. r., bärtig, mit Lorbeerkranz. — 11. Nackter Mann n. l., sich duckend und umblickend, r. Hand auf r. Knie, l. Ellbogen auf r. Hand, l. Hand am Hinterkopf (bei T erscheint die Gestalt wie in einer Höhle). — 12. Nackter Mann reicht stark zurückgebeugt (nicht liegend, wie V T) einem anderen von oben her einen Felsen oder empfängt ihn von diesem. — VII. Blatt mit Fruchtkolben. — 13. Ein Weib will sich in das Schwert stürzen, das aus der Leiche eines n. r. vornübergestürzten Mannes senkrecht emporragt. — 14. Ein Jüngling, in kurzem, gegürtetem Rock und Mantel, eilt n. r. und umfasst einen Baum, der in einen weiblichen Kopf mit wehendem Haar endet. — VIII. Männlicher Kopf n. r., bartlos, mit Lorbeerkranz. — 15. Bartloser Mann ringt stehend mit einem Löwen. — 16. Bärtiger Mann ringt mit einem bartlosen (T bärtig), den er in die Höhe hebt. — IX. Blume. — 17. Vogel. — 18. In Landschaft sitzt n. r. nackter Mann und bläst Schalmei. Fein ciselirte Blumen. Was bei V T wie ein aufgeschlagenes Buch aussieht, ist ein Flickstück in der Bronze. — X. Männliche Büste n. r., in Rock mit hohem Kragen, bartlos, mit ganz kurz geschorenem Haar. — 19. Auf Ranke Vögel in Nestern, darunter anderer Vogel n. r. — 20. Vogel mit fünf Jungen, deren eines frisst, im Nest. Darunter Ranke. — XI. Blatt mit Fruchtkolben. — 21. Vogel an Frucht pickend. — 22. Strauss n. r. schreitend. —

Phrixos und Helle.

Orakelbefragung?

Verwandlung der thyrrhenischen Seeräuber in Delphine.

Fabel vom Fuchs und Raben.

Fabel vom Kranich und Wolf.

Pyramos und Thisbe.

Apollon und Daphne.

Herakles und Löwe.

Herakles und Antaios.

Filarete [5])

[5]) Vgl. v. Oettingen, S.9, das Medaillon bei Molinier, Plaquettes I, S. 52 f. und das Titelblatt des Tractats bei Müntz, les précurseurs de la Renaissance zu S. 94. Die Aehnlichkeit mit dem oben beschriebenen Kopf ist in der That frappant.

XII. Männliche Büste n. r., bartlos, mit Lorbeerkranz. — 23. 24. Vögel an Früchten pickend. — VIII. Blume. — 25. 26. Vögel an Früchten pickend. — XIV. Männliche Büste n. r., bartlos (V bärtig), mit Lorbeerkranz. — 27. Vogel an Ranke pickend. — 28. Eichhörnchen an Traube fressend.

Rechts.

Raub der Persephone.
Jason als Stierbändiger.
Jason und andere Argonauten.
Jason.
Fabel von Wolf und Schaf.
Fabel vom Hahn und der Perle.

I. Auf Viergespann n. l. Mann, der ein mit Blumengirlande geschmücktes, wie es scheint, widerstrebendes Weib umfasst hält. — 1. Vogel mit Schlange in den Fängen. Darunter Schnecke. — 2. Eule mit Maus in den Krallen. Darunter kletternder Vogel. — II. Blume. — 3. Ein Jüngling treibt n. l. ein Rind, auf das er mit der L. weist. — 4. Ein Jüngling tränkt einen aus einer Höhle vorlugenden Drachen (V T unkenntlich). Darüber weichen zwei Jünglinge vor einem ebensolchen, in ganzer Figur erscheinenden Drachen zurück. — III. Nackter Jüngling n. l. tötet mit eingelegter Lanze einen Drachen. Im Hintergrund Baum. — 5. Wolf an einem Bach; darunter Schaf, das zu jenem aufblickt. — 6. Hahn n. l., der einen grossen eckigen Stein (V T unkenntlich, einer Terrainerhöhung ähnlich) ansieht. — IV. Frucht. — 7. Eule mit Maus in den Krallen. — 8. Krähender Hahn, davor Schlange. — V. Männliche Büste n. l., bartlos, mit Mütze (Zeitcostüm). — 9. N. r. stehender Hirt, auf Stab gestützt. Am Felsen Gras. — N. l. sitzender Hirt bläst Schalmei. Bäume (Platanen?); am Felsen Gras. Reparirt; das gitterähnliche Flickstück von V T als Theil der Darstellung (Hürde?) aufgefasst. — VI. Büste eines ältlichen Mannes n. l., langbärtig, mit Lorberkranz. — 11. Hirt mit geschultertem Krummstab schreitet mit einem Widder n. l. Rechts Bäume (Platanen?). — 12. Eichbaum, rechts ganz kahl, links belaubt; zwei Zweige fallen (V T unkenntlich), die der auf dem Baume sitzende Vogel (Rabe?) abgerupft hat. Stehender Mann in gegürtetem Rock, bartlos, blickt zu dem Vogel auf. — VII. Blatt mit Fruchtkolben. — 13. Auf Felsen sitzt n. r. bärtiger (V T bartlos), ältlicher Mann mit rundlicher Kappe, um die sich ein Epheukranz (fehlt bei V T) legt, in gegürtetem Rock und Mantel, zwischen den Beinen einen langen Krummstab (T langes Instrument, in das er bläst). Weiter rechts Baum (Pappel?), an dessen Aesten ein Schlauch (V T Hirtentasche), ein Napf an einem Riemen, der durch ein Loch läuft (fehlt bei V T), eine Syrinx hängen. Rechts vom Baum ein grosser Milchkübel. — 14. Auf Felsen liegt schlafend ein ältlicher Mann mit nacktem Oberkörper, in der L. Epheukranz (V T Kissen unter dem l. Arm). Ein n. r. stehendes Weib mit wallendem Haar und rundlicher, glatter Kopfbedeckung legt die L. auf einen kleinen Aststumpf eines Baumes und hält mit der R. lose einen Knaben, der auf den r. Schenkel des Alten klettert. Ein anderer kommt links hinter dem Kopf des Schlafenden hervor, legt die L. auf den Kopf, während seine R. (V halb erhoben, T hinter dem eigenen Kopf verschwindend) hinter dem r. Arm des Schlafenden verschwindet. Am Baum hängt ein grosser zweihenkeliger Weinkrug (unkenntlich T) und ein kleines Fässchen (fehlt V T) mit trichterförmiger oberer Oeffnung. — VIII. Männliche Büste n. l., bartlos, mit Lorbeerkranz. — 15. Auf Felsen am Wasser (im Wasser V) steht n. l. und etwas gebeugt ein Mann, r.

Hand wie klagend an die Stirn gelegt, l. Hand in das Gewand am r. Oberschenkel fassend (V T rechts darüber Schraffirung, die wohl Regen andeuten soll). — 16. Links steht Hirt mit Stab, rechts Hirt mit Kapuze auf dem Kopf und Schlauch am geschulterten Stabe, neben sich zwei Schafe. Im Hintergrund Feigenbaum. — IX. Blume. — 17. Hirt, Schaf melkend. — 18. Nackter Mann mit einem Bock auf dem Rücken schreitet n. r., unten ein *Knabe* (V T ist er zu klein und scheint, da er zu tief steht, mit dem Hirten in 17 zu sprechen), der die r. Hand in Redegestus erhebt. — X. Bärtige Büste n. l., mit Lorbeerkranz und in den Nacken hängender Binde. — 19. Vogel an Ranke pickend. Darunter Eichhörnchen. — 20. Vogel in Nest, nach oben an Ranke pickend. — XI. Blatt mit Fruchtkolben. — 21. Vogel. — 22. Vogel. — XII. Männliche Büste n. l. (bartlos) mit Lorbeerkranz und in den Nacken fallender Binde. — 23. Vogel. — 24. Vogel mit ausgebreiteten Flügeln. — XIII. Frucht. — 25. 26, Vogel an Ranke pickend. — XIV. Männliche Büste n. l., bartlos. — 27. Vögel in Nest. — 28. Maus an Traube nagend, die herabhängt aus — XV. Ranke.

Oben.

Zwei schwebende Eroten halten das Wappen Papst Eugen's in Muschel. Links und rechts auf der Ranke je ein pickender Vogel.

Rechter Thürflügel.

Unten.

Die Akanthusranken treten unten aus den Wurzelblättern heraus und entwickeln die erste Blüthe nach unten; unsere Beschreibung beginnt daher am oberen Rande des Streifens.

Curtius.

a_l und a_r Vögel vor Nestern mit Jungen. — b_l Gepanzerter Krieger zu Ross n. r., weit vorgebeugt, verschwindet in *Felsboden* (T scheint Wasser anzunehmen). — b_r Krieger mit Kappe, Schwert in der R., die zugleich den Zügel hält, sprengt über felsigen Grund n. r. Er hat einen König, der durch eine um den Helm gelegte Zackenkrone (unkenntlich T) gekennzeichnet ist, hinter sich rückwärts auf's Pferd gehoben und umschlingt ihn mit der R. Jener erhebt wie Hilfe suchend den l. Arm zurück, während er den Kopf nach vorn wendet. — c_l und c_r Blume. — d_l Nackter Mann n. r. eilend, schiesst Pfeil ab auf — d_r einen Kentauren, der durch Wasser setzend auf dem Rücken ein Weib trägt, das ihn küsst. — e_l Vogel fängt e_r Fliege. — e_r Vogel fängt Schmetterling.

Herakles, Deianeira, Nessos.

Links.

I. Männliche Büste n. r., bärtig, mit Lorbeerkranz. — 1. Krieger mit Schild hinter enthauptetem Weib, dessen Kopf links liegt (das Weib *fasst* den Kopf T). — 2. Vogel, Schmetterlinge fangend. — II. Blume. — 3. Der kleine Herakles, den Unterkörper gewickelt, den Oberkörper aufrichtend, würgt zwei dickwanstige Drachen. — 4. Knabe in kurzem Rock, von Adler, den er umarmt, emporgetragen. — III. Weib mit rundlicher *Kopfbedeckung* (fehlt T), *pflückt grosse runde Blumen* (unkenntlich V T). 5. Nackter, bartloser Mann, dünnen *Stock* (fehlt V T) in der R., sitzt auf Felsen. 6. Jüngling n. r. stehend, spiegelt sich in einem Brunnentrog und *fasst mit beiden*

Perseus und Medusa. Herakliskos. Ganymed. Persephone. Narkissos.

Händen nach dem Spiegelbild (schöpft mit einer Schaale T und wohl auch V). Sein Hinterkopf wird zur Blume, an seinem Halse sprossen Blätter (fehlt V O). IV. Blume. 7. N. l. flieht umblickend ein ithyphallischer (nicht T) Pan, die l. Hand an die r. Backe legend. Darunter duckt sich n. r. ein Pan, der aufblickt und in der R. einen Fisch (nichts V T) hält. Beide scheinen in Angst vor — 8. einem Pan, der in der L. eine umgekehrte Schildkröte (Nest mit Vogel V, Trinkschale T) erhebt; nach seinem erhobenen (nicht T) Glied züngelt eine Schlange (undeutlich T). —

Kirke und Picus.

V. Männliche Büste n. r., bartlos. — 9. Vogel. — 10. Frau in geschlitztem Chiton schlägt mit einem undeutlichen Gegenstand (Gerte? Stock V T) auf einen Mann mit Vogelkopf, den sie im Nacken packt; er erhebt seine L. gegen die l. Kopfseite. — VI. Blume. —

Aktaion.

11. Nackter Mann mit Hirschkopf, beide Hände n. r. vorstreckend. —

Zauberer?

12. N. l, sitzender Mann, kurzhaarig, mit Kappe, Rock und reichem Mantel, die L. auf einen Schild mit Maske (schlankes Gefäss V, Vogel n. l. T) gestützt, in der R. ein Stäbchen (gegen Aktaion?) erhebend. — VII. Weibliche Büste n. r., mit Zopf, der oben in Haarnest endet. —

Mucius Scaevola.

13. Bärtiger Krieger in Panzer und Mantel hält r. Hand über Feuer 14. Ein bewaffneter zwischen zwei nackten Männern. Er hält in der gesenkten R. ein Opfermesser und legt von hinten seine L. gegen den Leib des unbärtigen Mannes rechts (unkenntlich V T) der beide Hände angstvoll erhebt. Der ebenfalls unbärtige Mann links fasst mit seiner R. hemmend die R. des Kriegers, der sich zu ihm umwendet. — VIII. Blume. — 15. Nackter, bartloser Mann steigt aus einem hohlen Eichbaum (eine Eichel vorhanden) heraus und fasst eine Ranke (durchaus ungenau V T). — 16. Auf halb sichtbarem Schiff n. l. Weib mit verzierter (nicht V T) Tuba in der R., in die sie bläst, die L. über den Kopf. Ihr entgegen, aber höher ein ebenfalls nur halb sichtbares Schiff n. r., mit zwei Kriegern. — IX. Weibliche Büste n. r., Zopf im Nacken. —

Daidalos.

17. Sitzender alter Mann meisselt an Knabenfigur. Im Hintergrund Baum. — 18. Knabe in Hemd, mit wehendem oder gesträubtem (nichts dergleichen T) Haar, offenem Munde (nicht T), die Arme vorgestreckt, in Schrittstellung über Feuer. X. Männliche Büste n. r., bartlos, um den Lorbeerkranz gesäumte Binde. —

Eros u. Pan?

19. Ithyphallischer (nicht T) Pan ringt mit einem Knaben. — 20. Pan auf Ranke n. l. gelagert, bläst in Horn. — XI. Frucht. — 21. Ithyphallischer (nicht T) Pan schreitet, in ein Horn blasend, n. l. und trägt einen Knaben, der mit der R. in sein Haar fasst. — — 22. Nackter Mann schreitet n. r. und trägt ithyphallischen (nicht T) Pan, dessen l. Ohr er mit der R. packt (nicht T); der Pan stösst in ein Horn (fehlt T). — XII. Männliche Büste n. r., bart, los, mit Lorberkranz. — 23. Pan trinkt stehend aus Weinschlauch. — 24. Ithyphallischer (nicht T) Pan erfasst ein sich sträubendes, nacktes Weib (Geschlechtstheil deutlich angegeben). — XIII. Blume. — 25. Nackter Mann in reich verziertes (nicht V T) Horn blasend. — 26. Dasselbe, wenig variirt. — XIV. Männliche Büste n. r., bartlos-mit lockigem Haar. — 27. Antiker Helm, auf der Kuppel Delphin (undeutlich T), auf dem Schirm Widderkopf (undeutlich V, nichts T). — 28. Antikes Schwert mit Gehäng (undeutlich T). — XV. Ranke, von der Traube herabhängt.

Rechts.

I. Männliche Büste n. l., bartlos, mit Lorberkranz. — 1. und 2. Vogel Schmetterling fangend. — II. Blume. — 3. Mann in kurzem, gegürtetem Rock schlägt mit breiter Axt (undeutlich, standartenähnlich V) auf ein Rind los. — 4. Gerüsteter Jüngling erhebt Schwert und packt einen menschenköpfigen Stier um den Hals. — III. N. l. fliegender, bekleideter Knabe, darunter Wasser. — 5. Ziege n. l. mit triefendem Euter (undeutlich V). — 6. Auf Thurm (nicht V) sitzt n. r. Weib in kurzem, wolligem, gegürtetem Gewand, in das ein Schwan beisst. — IV. Blume. — 7. Bartloser Mann in Stiefeln und gegürtetem Kittel flieht vor Schnecke (unkenntlich T). — 8. Weib in feinem Gewand, Mantel und zurückgeschlagenem Schleier (was darüber zu sehen, ist kein Kopfputz, sondern ein Akanthusblatt), n. r. gelagert; ihre L. hält horizontal ausgestreckt einen räthselhaften, annähernd konischen (eiförmig V) Gegenstand, die R. weist senkrecht abwärts auf eine flache Vase. — V. Bärtige Büste n. l., mit Lorbeerkranz. — 9. N. l. laufender Pan stösst in Horn. — 10. Wölfin n. l. mit zwei Säuglingen. Darunter sitzt Pan, der auf fagottähnlichem Instrument bläst (undeutlich V). — VI. Blatt mit Fruchtkolben. — 11. Krieger n. l., Frau raubend. — 12. Krieger n. r., Frau raubend. — VII. Weibliche Büste n. l., mit Diadem, das nur im Nacken sichtbar wird. — 13. Zwei Krieger erklettern einen Thurm, auf dem eine grosse Gans. — 14. Frau auf Ross n. l. durch Wasser, mit wehendem Haar. Sie blickt um und legt die L. hinter sich auf den Rücken des Rosses. — VIII. Frucht. — 15. Krieger auf links abgebrochener Brücke, n. l. umblickend. Seine L. scheint beschildet, die R. leer. — 16. Krieger reitet nach links durch Wasser, zurückblickend und deutend auf 15. — IX. Männliche Büste n. l., bartlos, behelmt. — 17. Zwei Krieger n. l. tödten ein Schwein; der linke, umblickend, hält es um den Kopf gefasst, der andere schwingt ein krummes Messer. — 18. Auf Felsboden eilt n. l. ein nacktes Weib mit Kropf und hängenden Brüsten. Am Oberkopf Löwenkopf, seitlich je ein Hundekopf (undeutlich V T); sechs Schlangen flattern aus dem Kopf heraus; eine Schlange, die sich um ihre Beine wickelt, hält sie ausserdem in den Händen. — X. Langbärtige Büste n. l., mit Locken. — 19. Hund auf Felsen n. l., kläffend gegen — 20. Eber n. r. Fein ciselirt. — XI. Blatt mit Fruchtkolben. — 21. Krieger n. r., bartlos, in der erhobenen R. Schwert schwingend, die L. offen vorstreckend. — 22 (durchaus undeutlich V T). Aus einem Tempel (im Giebel Kranz mit Bändern) kommen n. l. zwei Krieger, ihnen voraus ein Weib mit erhobener Linken (so). Weiter links und oben acht Schilde übereinander gelegt (drei Schildzeichen, Delphin, Blitz, Schlange, sichtbar); der l. Arm des Weibes verschwindet hinter dem Blitzschild, den es aber nicht trägt. — XII. Männliche Büste, bartlos, langhaarig. — 23. Weib in Chiton und um den Unterkörper geschlagenem Mantel, n. r. zurückgelehnt oder zurückprallend, Bogen (nichts V T) in der gesenkten Linken, während die R. leer herabhängt. Sie scheint am Strande zu stehen, an den Wellen schlagen. — 24. Auf undeutlichem Gegenstand (Fels?) steht n. r. ein Weib, den r. Arm etwa horizontal erhebend, in der gesenkten L. einen länglichen, kolbigen Gegenstand.

Daidalos verfertigt die hölzerne Kuh.
Theseus und Minotauros.
Ikaros.
Amaltheia.
Leda.
Romulus und Remus.
Raub der Sabinerinnen.
Sturm auf's Kapitol.
Claelia.
Horatius Cocles.
Furie?
Bestrafung der Tarpeja.

— XIII. Frucht. — 25. Drache mit Menschengesicht n. r. mit erhobenen Flügeln. — 26. Von einem Quaderthurm stürzt sich n. l. nackter Mann herab. — XIV. Männliche Büste n. l., bartlos, mit Lorbeerkranz. — 27. Pan kniet vor einer Ranke, die nicht (wie bei V T) aus der grossen herauswächst. — 28. Schlange nagt an Traube, die herabhängt aus — XV. Ranke.

Pan und Syrinx.

Oben.

Zwei schwebende Eroten halten Papstwappen in Kranz. Links und rechts auf der Ranke je ein pickender Vogel.

Dazu kommen noch die reichlichen antiken Zuthaten in den beiden Martyrien.

I. Paulusmartyrium. Am Palast Nero's auf den Säulenbasen Portraitköpfe, auf einem der an der Rückwand aufgehängten Schilde zwei kämpfende Thiere, die ein hinter ihnen erscheinender Mann trennen will, am Gebälk Girlanden, von Stierschädeln an den Ecken, einem Adler in der Mitte getragen, im Giebel Januskopf. An der Fussleiste des Reliefs schild- und muschelhaltende Tritonen, in den Muscheln Portraitköpfe, im Schild Portrait (Filarete's) mit Umschrift.

II. Petrusmartyrium. Links vorn Pyramide, an der auf einem Haufen von Waffen, meist Schilden (viermal die Aufschrift Roma, einmal SPQR), Roma sitzt, auf der ausgestreckten Linken ein Marsidol. Rechts das in seinem oberen Theil phantastisch reconstruirte Hadriansmausoleum, ein Baum mit breiter Krone und eine Pyramide, deren Flächen cassettenähnlich eingetheilt sind und früher mit Email geschmückt waren. Rechts im Mittelgrunde Palast des Nero mit zahlreichem Bildschmuck. Sockel: *Erste Säulenbasis.* Links sitzt Satyr (nicht bocksfüssig) n. r. gebückt, beschäftigt mit den Füssen eines Knäbchens, das auf einer Erhöhung n. r. steht; rechts hockt Silen n. l. und reicht dem Kinde etwas; ganz links Baum. *Zweite Säulenbasis.* Reiter n. r. *Dritte Basis,* die der Säule und Wand zugleich dient. Portrait in Kranz, jederseits Erot. *Sockel zwischen den Basen.* Vorn (die Publicationen lassen nicht erkennen, dass das Gebäude perspectivisch dargestellt ist) Adler mit Girlande, rechts Medaillon mit Brustbild. Am Wandstreifen: *1.* (unteres) *Medaillon.* Imperator n. l. reitend spiesst Thier; unten Eber n. r. — *1. Rechteck.* Niedriger, vierrädriger Wagen wird von 2 Panen (der vordere ithyphallisch) n. l. gezogen, deren einer die Flöte spielt; rechts davon (auf oder hinter dem Wagen?) Erot mit Schallbecken n. l.; ein zweiter mit Lyra sitzt auf dem Wagen. — *2. Rechteck.* Links liegt ein Pan auf dem Rücken mit den Beinen strampelnd; rechts davon hat eine kniende menschliche Gestalt einen stabartigen Gegenstand (Flöte?) an den Mund gesetzt, den am anderen Ende der Pan mit der L. fasst; rechts undeutliche Reste. — *2. (mittleres) Medaillon.* Unbärtige Gestalt sitzt n. r. auf Stuhl ohne Lehne und fasst eine vor ihr knieende an das Kinn; dahinter andere Figur, die (gegen wen?) Geissel schwingt; rechts Baum. — *3. Rechteck.* Ithyphallischer Pan liegt n. l., den l. Arm um ein Knäbchen geschlungen, das rechts in gebückter Stellung steht und mit der L. den Phallus des Pan anfasst. Links tritt ein Erot heran und schlägt das Gewand des Pan auseinander. — *4. Rechteck.* Auf niedrigem, vierrädrigem Wagen, den zwei Knaben n. l. ziehen, lagert ithyphallischer Pan; bei ihm Erot, nach dem er den l. Arm erhebt. Ueber Pan Baumkrone. — *3. (oberes) Medaillon.* Jäger zu Pferd n. r., darunter Eber n. l. — Attika: *An den Pfeilern* drei Bewaffnete, *auf dem vorderen Eckpfeiler* schlafende Figur. *Im vorderen Felde* Suovetaurilia. In der Mitte

bekränzter Altar, auf dem etwas liegt, dahinter Götterbild, jugendlich, männlich, l. Standbein, r. Hand auf Kopf, l. seitlich vorgestreckt; dahinter Baumkronen. Links vom Altar 8 (?) Männer, meist bärtig in langen Gewändern; im Vordergrund führt ein Opferdiener ein Schwein zum Altar, ganz links noch Vordertheil eines Widders sichtbar. Rechts vom Altar 5 Männer, von denen 2 mit dem Schurz der Opferdiener bekleidet, der eine knieend, der andere das Beil schwingend, dabei sind, einen Stier zu opfern. — *Im Seitenfeld.* Auf zweirädrigem Wagen, der von 2 Löwen n. r. gezogen wird, sitzt jugendliche männliche Gestalt, die R. im Schoss liegend, in der erhobenen L. undeutlichen Gegenstand. Hinter den Löwen Laubbaum. Rechts schreiten zwei Pane dem Wagen voran; der eine, ithyphallisch, hält in der R. ein Horn gesenkt und bläst in ein anderes. — Inneres: *Auf dem Helm über Nero* Nackter, von einem Löwen niedergeworfen.

Hätte man dem Künstler die Frage vorgelegt, nach welchem Gesetz er Auswahl und Vertheilung dieser kleinen Bildwerke bestimmt habe, so hätte er wohl zugestehen müssen, dass er fast ganz den Zufall walten liess. Willkürlich wie er bei der Eintheilung des gesammten ihm gegebenen Raumes verfuhr, der man wahrhaftig nicht anmerkt, dass es bedeutende, streng tektonisch angelegte Thürdecorationen, zumal in Filarete's Vaterstadt, schon gab, zeigt er sich auch in diesem Beiwerk. Was ihm von alten Geschichten gerade in den Sinn kommt, das bringt er an, hier eine ganz vereinzelte, vielleicht sogar aus ihrem Zusammenhang rücksichtslos herausgerissene Scene, dort Verwandtes in Paaren geordnet oder in grösseren Gruppen. Etwas deutlicher bekundet sich Gesetz und Ordnung, wo er zwei zusammengehörige Scenen symmetrisch zur Axe des Thürflügels legt, wie die der Josage links unten a_l. a_r und das Nessosabenteuer rechts unten d_l. d_r, dessen getrennte Stücke der Zuschauer sich auf Grund der Symmetrie sogar erst zusammensuchen muss. Aber nicht eine Spur umfassender Disposition, wie sie der Tractat bei der Schilderung des Fürstenpalastes von Sforzinda aufweist[6]), wo die Scenen des Fussbodenmosaikes im Wasser, die der Wände auf Erden, die der Decke in den Lüften, bez. im Reiche der Götter spielen. Dagegen machen sich sogar elementare Fehler unangenehm bemerkbar. Der regelmässige Wechsel von Blume und Bildwerk ist wohl beabsichtigt, aber nicht glatt durchgeführt, unter den Portraitköpfen sind einige willkürlich durch mythologische Scenen verdrängt, einige andere stören durch abnorme Haltung. Streifen mit arabischen Schriftzeichen finden sich nur hinter den Reliefen gerade des rechten, ohnehin stark überfüllten Thürflügels. Nicht einmal die Acanthusranken wachsen in gleicher Weise empor; die rechte tritt unten, die linke oben aus dem Wurzelblatt hervor. Im Allgemeinen ist der linke Flügel weniger überfüllt und glücklicher disponirt, besonders auch insofern, als bedeutsamere Scenen im oberen Drittel sich hier nicht mehr finden. Dieser Flügel wird also der Ausführung oder wenigstens der Erfindung nach der jüngere sein.

Prüfen wir die Gegenstände der Darstellungen, so finden wir einen grossen Theil des Besitzstandes, über den der Schriftsteller Filarete

[6]) Filarete, Trattato ed. v. Oettingen S. 303.

später verfügt, schon bei dem jungen Erzgiesser vor, aber auch nicht Weniges, was ihn später nicht mehr so interessirte, wenigstens nicht besonderer Erwähnung werth schien. Ganz ausgeschlossen sind hier, wo sie am besten passen würden, biblische Gegenstände[7]), die im Profanbau von Sforzinda zuweilen vorkommen; man wird darin nicht nur die Absicht einer Contrastwirkung erkennen, sondern auch vermuthen dürfen, dass der junge Filarete in seiner Begeisterung für das classische Alterthum noch recht einseitig war, dass er vor Allem für die Parallelismen zwischen heidnischem und biblischem Alterthum, an denen die reifende Kunst des Quattrocento sich erbaute und die denn auch seinem Tractat nicht fremd sind[8]), noch keinen Sinn hatte. Bei Weitem die Mehrzahl der Scenen ist an der Thür wie im Tractat der griechischen Mythologie entlehnt[9]); bescheidener tritt an der Thür die Geschichte des Alterthums auf, die über Römisches nicht hinausgeht, während der Verfasser des Tractats auch von griechischer, orientalischer, aegyptischer Geschichte Mancherlei aufgeschnappt hat[10]). Fabelstoffe, für die Filarete früher eine gewisse Vorliebe zeigte — unter den sicher gedeuteten Scenen der Thür befinden sich von dieser Gattung allein vier — kommen, trotz seiner gelegentlichen Andeutung, dass er Aesop, sogar griechich, gelesen habe[11]), in den verschiedenen Schilderungen decorativen Bildwerks im Tractat nicht ein einziges Mal vor, und nur ein paar gelegentliche Erwähnungen in anderem Zusammenhang[12]), nämlich in dem specielleren Tractat über die Zeichenkunst, der sich dem Architecturroman anschliesst, verrathen uns, dass Filarete jene nicht vergessen hat. Endlich zeigt sich Liebe und Verständniss für rein genrehafte Thierdarstellung wie im Bildwerk des jungen so in der Schrift des bejahrten Meisters[13]). Eine einzige Gattung von Darstellungen und nicht die wenigst interessante scheint der Thür allein eigen und verlangt ihre besondere Erklärung: das sind die idyllischen Scenen des Hirtenlebens, die eine Mittelstellung zwischen den mythischen und Fabelbildern

---

[7]) Geffroy (Rév. d. d. mondes 1879, Sept. S. 378) erwähnt zwar Adam und Eva, ich weiss aber nicht, welche Scene er damit verkennt; etwa links, links 12?

[8]) Unter den Mustern der Tugend, die F. „nach Berathung mit der Mutter des Bauherrn“ im Palaste von Sforzinda an die Wände malen lassen will, befindet sich Judith neben Penelope, Artemisia, Martia (Martha? v. Oett. S. 304); bei der Ausschmückung des Hofes sind tutte l'età e gli huomini di fama von Adam bis Tamerlan dargestellt (S. 305); am Kamin erscheint Tubalkain neben Vulcan, Scaevola, Phaeton (S. 309).

[9]) Beiden gemeinsam sind: Jo als Kuh. Europa. Apollon und Daphne. Herakles und Löwe. Herakles und Antaios. Raub der Persephone. Argonautensagen. Perseus und Medusa. Raub des Ganymed. Narkissos. Aktaion. Daidalos. Ikaros. Die Stellen im Tractat S. 303. 623 ff. 652.

[10]) S. 305. 441. 506. 623. 651 f. An beiden Stellen findet sich nur Mucius Scaevola; Tratt. S. 304. 309.

[11]) Tratt. S. 611.

[12]) S. 624.

[13]) Tratt. S. 624 f.

einerseits und den rein genrehaften, besonders den Thierbildern, andererseits einnehmen. Schon sie allein würden die Frage rechtfertigen, aus welchen Quellen Filarete schöpfte, als er die heiligen Gestalten und die zeitgeschichtlichen Darstellungen seiner Kirchenthür mit so ganz anders geartetem Zierat umrahmte.

Literarische Kenntnisse waren ihm in allen Fällen, ausser etwa bei der Darstellung aus der Thierfabel unentbehrlich und blicken aus den Bildwerken selbst recht deutlich hervor. Das Ueberwiegen der Verwandlungssagen verräth uns Ovid als Hauptquelle,[14]) die Scenen aus der Geschichte Rom's weisen auf Livius und Valerius Maximus, die bukolischen auf Vergil hin[15]); für die Argonauten- und Heraklesbilder, die in ziemlich geringer Zahl vorkommen, kann ich eine so bestimmte Quelle allerdings nicht angeben. In demselben Kreise bewegt sich die Literaturkenntniss des Tractatschreibers: Titus Livius, Valerius, Ovid, Statius, Vergil, Vitruv nennt er ausdrücklich[16]), hat auch von Lukian gehört, dessen „Verleumdung" er freilich dem Lukrez zuschreibt[17]), und verräth Kenntniss des Plinius durch die Reihe von Künstlernamen, die er bei seinem Entwurf einer Ruhmeshalle alter Künstler vorführt[18]). Bei dem bejahrten und anspruchsvoll genug als Schriftsteller auftretenden Meister wundern wir uns nicht über solche Kenntnisse, sondern höchstens darüber, dass er nicht noch mehr zugelernt hat; woher aber stammte der Wissensschatz, dem er in seinen jungen Jahren eine so stattliche Reihe von Motiven für sein Kunstwerk entnehmen konnte? War er einzig darauf angewiesen, von gelehrten Freunden sich die alten Geschichten erzählen zu lassen, oder reichte sein Latein so weit, dass er die Autoren selbst zur Hand nehmen konnte? Und falls man für die erstere Möglichkeit sich entscheiden will, darf man annehmen, dass solcher Beirath während seiner Arbeit ihm zu Gebote stand?

An der im Sommer 1445 aufgestellten Thür hat Filarete nach Vasari's Zeugniss 12 Jahre gearbeitet, und ich sehe keinen Grund, an der Glaubwürdigkeit dieser Angabe zu zweifeln[19]). Demnach ist der Künstler seit

---

[14]) So auch v. Oettingen, Ant. Averlino S. 10. Schon Grimaldi (bei Müntz, les arts à la cour des papes I S. 44) sagt: In frigio gyro sunt Aesopi fabulae, et Metamorphoses Ovidii. Auf Ovid führe ich zurück: Jo (Met. I 681 ff.) Deukalion (I 398 ff.). Europa (II 846 ff.) Tyrrhenische Seeräuber (III 666 ff.) Pyramus und Thisbe (IV 133 ff.), Daphne (I 547 ff.) Blumenpflücken und Raub der Persephone (V 391 ff.), Nessos (IX 101 ff.), Perseus und Medusa (IV 782 ff.), Ganymed (X 155 ff.), Narkissos (III 413 ff. 428 f. sind geradezu illustrirt, gleichzeitig aber die 509 f. berichtete Verwandlung angedeutet), Kirke und Picus (XIV 387 ff.), Aktaion (III 193ff.), Daidalos (VIII 155 ff.), Ikaros (VIII 211 ff.), Pan und Syrinx (I 705 f.)

[15]) Vgl. S. 13 f.

[16]) S. 399—495, Vitruv auch in der Widmung an Francesco Sforza, bei Gaye, Carteggio I S. 201.

[17]) S. 734.

[18]) S. 515.

[19]) Auch von Oettingen, Ant. Averlino S. 4 betrachtet Vasari's Angabe nur deshalb nicht für absolut bindend, weil aus ihr folgt, dass Filarete noch sehr jung,

1433 in Rom und im Dienste des Papstes, der aller Wahrscheinlichkeit nach durch Ghiberti's erste Bronzethür, die seit 1424 vollendet stand, auf den Gedanken gekommen war[20]), einen gleich prächtigen Schmuck auch dem heiligsten Dom der Christenheit zu verleihen. Und wenn nun schon in der Wahl der Gegenstände der junge Künstler sich so weit von dem hohen Muster, das seinem Auftraggeber vorschwebte, entfernte, so unchristlich das heidnische Alterthum zugleich mit den Apostelfürsten verherrlichte, so sucht man unwillkürlich hinter ihm, dem man nicht viel Bildung zutraut, den bösen Humanisten, der ihm so ungeziemenden Stoff zutrug. Der erste, wohl auch der einzige Gedanke ist Poggio; denn Biondo, der seit 1432 in päpstlichem Dienst stand[21]), war damals in diplomatischen Sendungen wiederholt und auf lange Zeit von Rom abwesend[22]), Ciriaco von Ancona, dem Filarete recht wohl begegnen konnte[23]), seiner ganzen Anlage nach kaum geeignet, ihm eine vorwiegend literarische Belehrung über antike Sage und Geschichte zu verschaffen, und Gregorio Correr, der als Uebersetzer aisopischer Fabeln in Betracht kommen könnte, solchen Studien damals schon entfremdet[24]). Aber es ist überhaupt nicht wahrscheinlich, dass der neu berufene Künstler mit dem humanistischen Kreise, der schon im nächsten Frühjahr auf ein Jahrzehnt aus Rom verschwand, noch Fühlung gewonnen habe. Berathungen mit seinem Auftraggeber, materielle Vorbereitungen der grossen Arbeit, Studien und Entwürfe werden noch geraume Zeit den eigentlichen Beginn der Arbeit verzögert haben; ihr wesentlicher Theil fällt in das Dezennium, da Rom ohne Papst und Curie war. Und das scheint mir für die Beurtheilung des Werkes von entscheidender Bedeutung. Der Künstler war von 1434—1443 sich selbst überlassen und zeigte dem zurückgekehrten Eugen ein Werk fast vollendet, das dieser zwar der Kunst, nicht aber dem heidnischen Alterthum gewogene Papst keineswegs billigen konnte,[25]) wohl oder übel aber nun hinnehmen musste, gewiss getröstet durch die Ueberzeugung, dass die meisten Beschauer das in so winzigen Massen ausgeführte unheilige Nebenwerk nicht beachten oder nicht verstehen würden.

---

noch nicht einmal 30 Jahre alt war, als der Papst ihn zu dem grossen Werke berief. Müntz, les arts à la cour des papes I S. 41 will 1439, das Jahr des Conzils, als frühestes Datum gelten lassen. Aber consequenterweise müsste er, da auch die Union der Jacobiten von 1442 dargestellt ist, die Thür zwischen 1442 und 1445 entstehen lassen.

[20]) Er war kurz zuvor in Florenz. „Beatitudo vestra cum florentie fuit“ schreibt ihm die Signoria von Florenz am 15. Oct. 1432. Gaye, Carteggio I p. 129.

[21]) Voigt, Wiederbeleb. d. class. Alterthums, 3. Aufl. v. Lehnerdt, II S. 35.

[22]) Vgl. Masius, Flavio Biondo, S. 15 f.

[23]) Ciriaco kommt bald nach Eugen's IV. Thronbesteigung nach Rom und ist dort im Sommer 1433 Kaiser Sigismund's Cicerone; vgl. O. Jahn, aus der Alterthumswissenschaft S. 339 ff.; Voigt, a. a. O. I[3] S. 275. II[3] S. 276.

[24]) Voigt, II[3] S. 32 f.

[25]) Anders Gregorovius, Gesch. der Stadt Rom, VII[4], S. 663 f.

Aber eben jener Mangel an Aufsicht und Berathung würde uns das Werk zum vollkommenen Räthsel machen, wenn wir nicht annehmen, dass der Künstler selbst doch mehr Kenntnisse besass, als man gewöhnlich ihm zutraut. Zwar in dem verwilderten Rom hat er schwerlich einen classischen Autor zu Gesicht bekommen. Die alte päpstliche Bücherei war noch in Avignon, Neues von Eugen kaum angeschafft worden[26]), die des Capitels von St. Peter für ihn ohne Werth, die übrigen römischen Bibliotheken traurig verwahrlost.[27]) Noch weniger ist daran zu denken, dass der Künstler, dem es Zeit seines Lebens nicht glänzend ergangen ist, selbst Bücher besessen hätte. So scheint nach allem nur eine einzige Erklärung übrig zu bleiben: er zehrte von Erinnerungen aus seiner Lehrzeit, die er in seiner Heimath Florenz verbracht hatte. Wie er dort in die Kunst eingeführt worden war und von dem Schaffen grösserer Geister nun einen Abglanz in das noch kümmerlich lebende Rom brachte, so muss er dort auch in die heitere Welt des Alterthums eingedrungen sein, dort die Luft des Humanismus geathmet haben. Wissbegierig und lesedurstig wie er im Tractat uns erscheint[28]) muss er auch in seiner Jugend gewesen sein, und wenn er auch weit hinter den Führern der neuen Weltanschauung zurückbleibt, vielleicht selten oder nie ihnen persönlich näher getreten ist, wenn auch seine Kenntniss der Alten sich auf die Schriften beschränkt, die nie ganz in Vergessenheit gerathen waren: dass er von der Quelle selbt geschöpft hat, scheint mir sicher, und der Zweifel, ob sein Latein dazu gereicht habe[29]), nicht berechtigt. Ich sehe den Beweis dafür hauptsächlich in einigen Scenen der Bronzethür, die mit einer Genauigkeit, die ohne Kenntnis des Wortlautes nicht verständlich ist, sich dem Dichter anschliessen. Narkissos[30]) ist dargestellt, wie er mit beiden Händen nach seinem Spiegelbilde fasst, ganz wie er bei Ovid (Met. III 428 f.)

> in medias quotiens visum captantia collum
> brachia mersit aquas.

Aber noch Auffallenderes lehrt uns eine der bisher noch nicht näher besprochenen bukolischen Scenen. Im Allgemeinen hat es keinen Zweck, den Quellen dieser Gattung von Darstellungen nachzuspüren; bescheidene, wenn auch indirecte Kenntniss Vergil's oder selbst nur seiner Nachahmer, die es seit Petrarca reichlich gab,[31]) genügte, um für solche Scenen den Stoff zu liefern. Schalmeiblasen, Schafmelken, Zwiegespräche von Hirten, dazu das Volk von Satyrn, das seine Pansgestalt natürlich bakchischen Scenen antiker Reliefe verdankt, während sein Treiben, besonders das

---

[26]) Müntz und Fabre, la bibliotèque du Vatican au XV. siècle (Bibl. des écoles d'Athenes et de Rome 48) S. 5 f.

[27]) Müntz-Fabre a. a. O. S. 8.

[28]) Tratt. S. 303 ed. Oett.: alcune cose ch'io o lette. S. 611: leggi Isopo in greco.

[29]) v. Oettingen im Tractat S. 37 f.; vgl. Ant. Averlino S. 43.

[30]) S. 5 unten: rechts, links 6.

[31]) Burckhardt, Cultur der Renaissance II^{3}, S. 69. Voigt, Wiederbelebung des class. Alt. II^{3}, S. 397.

oft wiederholte Kuhhornblasen sie ganz im Sinne der Bukolik als Vertraute und Verwandte der Hirten erscheinen lässt, das Alles braucht von bestimmten Dichterstellen nicht abhängig zu sein.[32]) Eine einzige Scene führe ich mit Bestimmtheit auf eine Schilderung Vergil's zurück. Der berauschte Alte in dem Bildchen l. r. 14, um den zwei Knaben und ein Weib beschäftigt sind, ist der Silen aus der 6. Ekloge (v. 13 ff.):

Chromys et Mnasylos in antro
Silenum pueri somno videre jacentem,
Inflatum hesterno venas, ut semper, Jaccho:
Serta procul, tantum capiti delapsa, jacebant;
Et gravis attrita pendebat cantharus ansa.
Adgressi (nam saepe senex spe carminis ambo
Luserat), injiciunt ipsis ex vincula sertis.
Addit se sociam, timidisque supervenit Aegle
Aegle, Naiadum pulcherrima; jamque videnti
Sanguineis frontem moris et tempora pingit,

was die Interpretationsfehler, der Becher, der statt von der Hand vom Baume herabhängt, und die Knaben, die aus den halbwüchsigen Burschen, die Vergil meint, zu Putten geworden sind, eher bestätigen als widerlegen.[33]) Ich brauche kaum zu bemerken, dass ich das letztere Beispiel für beweiskräftiger halte als das erstere; denn nicht der Stoff wie beim Mythos, sondern seine dichterische Gestaltung gab der bukolischen Scene ihren eigentlichen Reiz, und es ist schwer verständlich, wie ein Künstler darauf kommen oder darauf eingehen sollte, sie darzustellen, der diesen feinsten Reiz nicht empfinden konnte.[34])

Seltsam aber wäre es, wenn der für das Alterthum schwärmerisch begeisterte Künstler, der so eifrig ausbeutete, was von antiker Litteratur ihm zu Gebote stand, blind geblieben wäre für die Reste alter Kunst, die während seiner Arbeit ihn umgaben, und so fehlt es denn auch nicht an Zeugnissen seines Interesses für die monumentale Ueberlieferung. Das stärkste ist wohl die eben damals entstandene kleine Copie des Marcaurel[35]); aber auch die Rossebändiger von Monte Cavallo interessirten ihn[36]),

---

[32]) Einwirkung verwandter Scenen der mittelalterlichen Monatscyclen (vgl. über diese Strzygowski, Kalenderbilder S. 52 f, 85 f.) scheint mir höchstens im Allgemeinen denkbar.

[33]) Möglich, dass noch in zwei anderen Scenen derselben Serie vergilische Motive nachklingen: 18, die an das Zwiegespräch des mit zwei Böcklein zur Stadt ziehenden Moeris und des Burschen Lycidas Ecl. IX erinnert, und 12, bei der man an denselben Moeris denken möchte, den vom hohlen Eichbaum herab eine Krähe vor unbesonnenem Trotz gegen den neuen Gutsherrn warnt (Ecl. IX 14 f.).

[34]) Aehnliches liebevolles Eingehen auf eine idyllische Stimmung beweist die Scene l. r. 13 mit ihrem reichen und feinen Detail: Epheukranz, Syrinx, Krummstab, Schlauch, Napf und Milchkübel.

[35]) Jetzt in Dresden. Abgeb. Gaz. archéol. 1885 f. Taf. 44, wozu Courajod S. 382.

[36]) Er erwähnt sie später im Tractat S. 732.

und die Trajansäule preist er als Muster historischer Darstellung und reproducirt sie im Geiste als Ehrendenkmal für König Zogalia.[37]) Von vorn herein darf man daher erwarten, dass auch die Bronzethür nicht wenige Entlehnungen antiker Motive aufweisen werde, und diese Erwartung wird nicht getäuscht.

Als Entlehnungen von antiken Sarcophagreliefen oder verwandten decorativen Sculpturen erkennt man auf den ersten Blick die schwebenden Eroten, die beide Thürflügel krönen und an der Fussleiste des Petrusmartyriums wiederkehren, aus ähnlicher Quelle stammen die ebenso verwendeten Tritonen unter dem Paulusmartyrium und die um Ornamente gruppirten Greife unter dem Petrusmartyrium. Drei römische Grabmäler sind im Petrusmartyrium getreu, wenn auch zum Theil phantastisch ergänzt wiedergegeben, und wenn in demselben Relief Statuen als Schmuck der Attika verwendet sind, so wissen wir, dass ein römischer Triumphbogen, vermuthlich der Constantin's, dazu die Anregung gegeben hat. Von den Barbarenstatuen dieses oder eines ähnlichen Monumentes ist das characteristische Detail der an den Knöcheln zusammengebundenen Hosen auf die grossen Figuren der Apostelfürsten übertragen[38]), und es ist für Paulus auch im Martyrium beibehalten, wo die Tracht des Henkers an Barbarenfiguren der Trajanssäule erinnert. Besonderes Interesse bietet die Roma des rechten unteren Reliefs dar. Auf Waffen sitzend wie eine antike ist sie wahrscheinlich nichts als die Copie einer solchen, in der nur das Marsidol als Zusatz Filarete's zu gelten hat; höchstens kann daneben die Möglichkeit in Betracht kommen, dass eine Virtus- oder Amazonendarstellung dem Künstler vorschwebte. Aber nicht nur die Roma selbst, ihre ganze Umgebung ragt als ein Stück Alterthum in die Scene herein. Die antiken Grabmäler dienen nicht nur als Staffage, sondern zur Orientirung, wozu den Anlass allerdings die Petruslegende gab, während in der Ausführung Filarete eigene Wege ging. Wie aus der Legende und den Mirabilien die Auffassung sich entwickelte, dass Petrus zwischen der Romulusmeta und der Terebinthe Nero's gekreuzigt worden sei, wie dann die Kunst die von der Tradition unmerklich vollzogene Umwandelung des Baumes in ein Gebäude auch bildlich fixirte und damit die Vulgata von der inter duas metas[39]) gelegenen Richtstätte schuf, das hat Strzygowski's Kritik[40]) überzeugend aufgeklärt. Dagegen hat er Filarete's Verhältniss zu seinen Vorgängern nicht richtig aufgefasst und deshalb in der Deutung

---

[37]) S. 652. 436 f.

[38]) v. Oettingen, Ant. Averlino S. 7.

[39]) Biondo, Roma restaur. I 45. 48. Inzwischen hat Geffroy (Atti dei Lincei 1892, S. 145 mit Tafel) eine dem Werk Filarete's fast genau gleichzeitige Ansicht Rom's von Bicci di Lorenzo veröffentlicht, die ebenfalls die Terebinthe (vgl. Geffroy S. 155) inter duas metas setzt, aber nicht nur ist wie bei Biondo die eine das Hadriansmausoleum, sondern die andere ist eine wirkliche meta, der Obelisk des vaticanischen Circus.

[40]) Cimabue und Rom S. 76 ff. Nur gestreift werden diese Fragen von Geffroy, Rév. d. d. mondes 1879 Sept. S. 377; vgl. Müntz, précurseurs de la Ren. S. 92 f.

der antiken Staffage des Petrusmartyriums geirrt. Die von ihm ausführlich wiedergegebene Stelle Biondo's, die sicher auf unser Relief sich bezieht[41]), setzt den Terebinthenbaum wieder in seine Rechte ein und bezeichnet das Hadriansmausoleum und die Romulusmeta als die in Schrift- und Bildwerken zur Ortsbezeichnung dienenden „duae metae“, woraus wir authentisch erfahren, in welchem Sinne Filarete die beiden Gebäude und zwischen ihnen den Baum, wenn auch in lockerster Verbindung mit der Hauptdarstellung, in seinem Relief anbrachte. Höchst merkwürdig ist aber daneben, dass er auch von dem terebinthus als Gebäude, als „meta“ weiss: denn dass seine Romulusmeta von Cimabue's terebinthus abgeleitet ist, bekundet er ganz offen dadurch, dass er ihr als Schmuck der abschliessenden „umgestürzten Pyramide“, zu der die Baumkrone versteinert war, einen Kranz von Blättern giebt, die ein Vergleich mit dem benachbarten Baum deutlich als Terebinthenblätter erkennen lässt. Sehen wir weiter. Die Gruppe der beiden „Meten“ und der tautologisch hinzugefügten Terebinthe befindet sich mit dem Palast des Nero und der Richtstätte auf demselben, nämlich dem rechten Ufer des Tiber, woraus sich ohne Weiteres ergiebt, dass die auf dem linken Ufer sich erhebende Pyramide, an der Roma sitzt, nichts mit jenen Wahrzeichen zu thun hat. Ferner aber ist nicht umsonst das ganze vom Tiber umflossene Stück Land mit Waffen bedeckt, sondern es ist damit als Marsfeld, der gegenüberliegende Hügel mit der Richtstätte demnach als Janiculus gekennzeichnet. Wir werden deshalb schliesslich nicht zweifeln, dass die Pyramide links wirklich die des Cestius ist, und die naive topographische Darstellung als einen Beweis gelten lassen, dass Filarete es liebte, in dem Rom seiner Zeit die Züge des alten aufzuspüren[42]).

Finden wir der offenkundigen Entlehnungen aus antiken Monumenten schon in den heiligen Bildern so viele, so haben wir in dem ganz profanen Beiwerk des Rahmens noch weit mehr der Art zu erwarten. Sicher ist es zunächst und längst ausgesprochen,[43]) dass die Portraits mit Ausnahme

---

[41]) vgl. Strzygowski S. 78.

[42]) Strzygowski's ansprechende Vermuthung, dass Biondo in diesem Falle der Berather Filarete's gewesen sei (a. a. O. S. 82), scheitert daran, dass dieser als Ort des Martyriums den Janiculus annimmt, während Biondo gegen diese Version ausdrücklich polemisirt. Später, als solcher Widerspruch verstummt war, konnte man Filarete's Relief wenigstens in diesem Punkte nicht missverstehen, und so findet sich schon bei Grimaldi bez. Torrigi in der irrig auf die von Fra Antonio Michele von Viterbo gearbeiteten Holzthüren bezogenen Beschreibung der Filarete'schen Thür (bei Müntz, les arts à la cour des papes I S. 44 f.; vgl. v. Oettingen, Averlino S. 53, 16) eine neue Umdeutung der legendarischen metae: „il martirio de' S. S. Pietro, e Paolo, di quello nel Gianicolo trà le due mete, cioè una alla porta di S. Paolo, e l'altra vicino a castello S. Angelo . . .“ So wurde auch die Cestiuspyramide zur vaticanischen meta.

[43]) Platner a. a. O. S. 173. v. Oettingen S. 9. Müntz, préc. de la Ren. S. 93. Courajod, Gaz. des beaux-arts 1886, S. 316. Gregorovius VII[4], S. 663 f, Pastor, Gesch. der Päpste I, S. 269.

der wenigen, die sich durch Zeittracht auszeichnen, Nachbildungen, allerdings sehr allgemein gehaltene, von römischen Kaiserbildern sind, die in den meisten Fällen natürlich auf Münzen, hier und da vielleicht auch auf Gemmen oder Büsten zurückgehen; zu ihnen gesellen sich ähnliche Bildchen im Reliefschmuck der beiden Tribunale, vor allem der Januskopf im Giebel des linken, der gewiss das Gepräge eines As wiedergiebt. Aber es ist ferner eine höchst einleuchtende Hypothese v. Tschudi's, die durch die bisher erwähnten sicheren Beispiele von Entlehnungen wohl zur Gewissheit wird, dass auch das Randornament selbst mitsamt dem Princip, nach dem sein Figurenschmuck sich ihm einfügt, einem antiken Monument, nämlich den Pilastern entnommen ist, die einst das Grabmal Johann's VII. in der Crypta der Petersbasilica zierten, dann bei der Zerstörung des alten Baues heimathlos wurden, endlich aber unter Paul V. in der Confessio von St. Peter wieder Unterkunft fanden, theils in der Cappella di S. Maria dei febri (oder della bocciata), theils am Thürgewände des Einganges, der vom südlichen Umgang in das Innere der Confessio führt.[44]) Allerdings bin ich nicht der Ansicht, dass Filarete an diesem Monument zum ersten Male ein solches Decorationsschema beobachtete; er muss es von der Cathedrale seiner Vaterstadt her gekannt haben, wo Piero di Giovanni Tedesco, ebenfalls in Anlehnung an ein wer weiss wie vermitteltes antikes Vorbild an den Gewänden des Nord- und Südportales solche figurentragende Arabesken angebracht hatte.[45]) Aber statt der schwerfälligen und unharmonischen Arbeit des Trecentisten fand Filarete in jenen wenn auch späten Mustern antiker Decorationskunst eine Klarheit der Disposition und eine geschickte Ausnützung des Raumes, die ihm für seine eigene Arbeit sehr zu statten kamen. Das Rankenschema, dessen er sich bediente, liegt dort am klarsten vor in den weniger reich geschmückten Nebenpilastern Dionigi I 3, 4; III 2, 3, während es gedoppelt und mit Figurenschmuck fast überfüllt in dem vollständig erhaltenen Mittelpilaster Dionigi III 1[46]) auftritt. Die schlagendste Aehnlichkeit des antiken und des modernen Werkes besteht in den Zwickelbildern, die dort, des knapperen Raumes

---

[44]) Abgeb. bei Pistolesi, il Vaticano descritto (mir nicht zugänglich) II 4 und Dionigi, Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum Monumenta Rom 1773 (2. Aufl. 1828) Taf. I 3, 4; III 1—3, das bedeutendste Stück III 1 besser bei Michaelis, Tübinger Gratulationsschrift zum Jubiläum der Wiener Universität 1865, wonach Wiener Vorlegeblätter Ser. IV Taf. 10. v. Tschudi (Rep. f. Kunstwissensch. VII (1884) S. 291 ff.) spricht nur von III 1—3. Die von ihm citirten Parker'schen Photographien 2985. 2987 habe ich in Rom nicht mehr auftreiben können. An verwandten Stücken ist heutzutage in Rom und den Provinzen kein Mangel; ich erinnere nur an die Ara Pacis, an die Fragmente aus dem mauretanischen Caesarea (Gauckler, Musée de Cherchel S. 44 f.) und den Rankenfries des Siegesmals in der Dobrudscha (Tocilesco, Monument von Adamklissi Taf. 3).

[45]) Abbildungen bei Müntz, précurseurs de la renaissance zu S. 50. 52. 56. Selbst Portraitmedaillons kommen hier schon vor.

[46]) Vgl. die Tafel bei Michaelis a. a. O.

wegen, allerdings viel häufiger als bei Filarete einzelne Thierfiguren (Vögel, Ziege, Steinbock, Maus, Eichhörnchen, Eber, Wolf), ein paarmal auch ebenso knapp behandelte Menschengestalten (Musen, Eroten, Jäger, Pygmaee[47])) sind; aber auch die Ersetzung der Blüthe oder Frucht durch figürliche Darstellungen war in den Pilastern vorgebildet, und dass schwebende Eroten den oberen Abschluss zweier jener Ornamenstreifen bilden (I 3 und III 3), wird man nun, so leicht dieses Motiv auch anderswo unserem Künstler begegnen konnte, nicht mehr für gleichgiltig halten. Endlich ist auch das originellste Motiv des antiken Vorbildes, wenn auch freilich sehr abgeschwächt, wieder zur Verwendung gekommen. Statt der menschlichen und thierischen Halbfiguren, die dort im Mittelpilaster, einige Male auch in den Seitenpilastern aus den Blüthenkelchen herauswachsen, sehen wir sechsmal einen Mann dargestellt, der aus der Blüthe heraussteigend bald mit Keule oder Speer, bald mit Pfeil und Bogen das um ihn her kriechende und schlüpfende Gethier bedroht. Nicht eine Nachbildung, wohl aber eine Reminiscenz an dieses so aufdringlich wiederholte Motiv erblicke ich in der Scene r. l. 15 der Petersthür, die einen nackten Mann darstellt, der aus einem hohlen Eichbaum heraussteigend eine Nebenranke des grossen Acanthus fasst. Die lustige Phantastik des Originals fand bei dem Meister, der noch keine Grottesken ahnte, kein Verständniss; wollte er das Motiv nicht umkommen lassen, so musste er es in platte Wirklichkeit übersetzen.

Im Uebrigen ist die Anlehnung an antike Darstellungen doch seltener als man von dem Zeitgenossen des Poggio und Ciriaco erwarten sollte. Die Wölfin mit den Zwillingen ist natürlich von einem antiken Typus und zwar nicht von dem der berühmten Bronzefigur, die damals noch ohne die Zuthat der Zwillinge war[48]), sondern von Münzbildern abhängig. Auf Sarcophagreliefe, nebenbei wohl auch auf Gemmen, werden zurückgehen der Kentaur mit dem nach Nereidenart auf seinem Rücken gelagerten Weib (r. u. dr), der etwas variirt am Helm unter der Marcaurelstatuette[49]) wiederkehrt; der Raub der Persephone (l. r. I), der in den engen, annähernd kreisförmigen Rahmen sich auffallend schlecht einfügt[50]); das gelagerte Weib l. r. 8, das an Tellusdarstellungen erinnert; die Scenen und einzelnen Figuren aus dem bakchischen Kreise, besonders die am Palast des Nero im Petrusmartyrium dargestellten und unter diesen wieder vor allen die an der ersten Säulenbasis, die, wie Amelung bemerkte, genau der linken Scene eines kapitolinischen Sarcophags[51]) entspricht. Auch der melkende

---

[47]) Einen solchen sehe ich in der kleinen Gestalt I 3 unten, die wohl in Beziehung zu dem im nächsten Zwickel dargestellten Kranich zu denken ist.

[48]) Vgl. Michaelis, Röm. Mitt. VI S. 12 f., Helbig, Führer I S. 476 ff., N. 612.

[49]) Gaz. arch. 1885 Taf. 44.

[50]) Dagegen könnte die blumenpflückende Persephone (r. l. III) höchstens im allgemeinen von einem antiken Bildwerk angeregt sein, da sie vom üblichen Typus abweicht.

[51]) Mus. Capitol. IV 60; ähnlich München, Glyptothek 116.

Hirt l. r. 17 und die Opferscene an der Attika des Neropalastes können aus solcher Quelle stammen, wenn man bei letzterer nicht vielmehr an ein Triumphalrelief zu denken hat. Jedenfalls enthält diese Opferdarstellung die interessanteste aller Entlehnungen, denn es kann kein Zweifel sein, dass uns hier zum ersten Male die in der Renaissancekunst so berühmt gewordene Scene begegnet, deren grossartigste Nachbildung Raffael's Opfer von Lystra ist[52]). Sicher von Triumphalreliefen sind die Medaillons mit Jagdscenen an demselben Palast abhängig, wie denn Anlage und Ausschmückung dieses und des bescheideneren Baues im Paulusmartyrium gewiss mehr Widersprüche gegen antike Baugewohnheiten aufweisen würden, wenn nicht erhebliche Reste des Alterthums seinem begeisterten Verehrer vor Augen und vertraut gewesen wären. Endlich verräth sich seine Kenntniss antiker Denkmäler in kleinen Zügen, die uns inmitten selbständig, wenigstens sicher nicht nach antikem Vorbild componirter Scenen begegnen. Mühelos und, soweit die Kleinheit der Bildchen ein Urtheil gestattet, im Wesentlichen richtig verwendet er antike Gewandmotive, nicht immer so schön und klar wie bei dem gelagerten Weib l. r. 8, das ich eben deshalb auf ein bestimmtes Vorbild zurückführen möchte, jedoch im Ganzen häufiger als eine ausgesprochene Zeittracht, die von Männern nur einige der Hirten und Hermes der Argostöter tragen, während bei der Frauentracht allerdings das knapp und schlicht anliegende Gewand des 15. Jahrhunderts überwiegt. Panzer, Helme, Schilder und Schwerter beweisen, dass Filarete ihre antike Gestalt und Decoration sehr wohl kannte; mit Ueberraschung aber bemerkt man an dem Weib r. l. 16, dass ihm auch die characteristische Haltung des Trompetenbläsers, der die eine Hand an den Kopf legt, gewiss von einer Sarcophagfigur, bekannt war. Die interessanteste Entlehnung eines antiken Einzelmotivs bieten wohl die nicht weniger als viermal, wahrscheinlich aber noch öfter in den Martyrien wiederkehrenden Kahlköpfe dar, die den Beweis liefern, dass Filarete den Typus der sogenannten Scipioköpfe[53]) schon kannte und seines spezifisch römischen Characters sich völlig bewusst war.

Nach alledem wird es nur zum geringen Theil Filarete's Schuld sein, dass die Köpfe in der Akanthusranke verhältnissmässig selten bestimmte Benennungen zulassen. Ich erkenne mit Sicherheit nur Hadrian [r. r. V[54])], Antoninus Pius (r. l. I), Caligula (r. l. V), mit etwas mehr Vorbehalt

[52]) Das Vorbild ist vielleicht das Relief der Uffizien Dütschke N. 29, das mit den 1569 gefundenen Reliefen der Ara Pacis nichts zu thun hat, vielmehr um die Mitte des 16. Jh. sicher schon bekannt ist; vgl. v. Duhn, Miscellanea Capitol. 13,6 und Matz-Duhn, Ant. Bildwerke in Rom III, 3507. Ist es auch das der aus dem 15. Jh. stammenden Zeichnung des Escurialcodex (vgl. Müntz, les antiquités de la ville de Rome aux XIV, XV et XVI siècles, S. 159: Bas-relief avec le sacrifice d'un taureau (prototype du sacrifice de Lystra?)?

[53]) Vgl. über deren wahre Bedeutung Six, Röm. Mitt. 1895, S. 184 ff.

[54]) Gross und ziemlich treu abgebildet bei Müntz, précurseurs de la renaissance S. 93.

Antonia oder Agrippina d. ä. (r. l. IX), Faustina (ebenda VII), Galba (r. r. I); auf weitere Benennungen verzichte ich[55]. Dass alle diese Köpfe, also auch die in Renaissancetracht, und die mehr ideal erscheinenden r. r. IX. XII, r. l. XIV, von denen der letztere an den sog. Vergil, den man jetzt wohl Triptolemos nennen darf, erinnert, wirklich Portraits sein sollen, ist nicht zu bezweifeln; wollte man daraus aber folgern, dass Filarete kein besonders scharfes Auge für individuelle Züge oder wenigstens nur geringe Fähigkeit sie wiederzugeben besessen habe, so würden das viel kleinere, vortrefflich gelungene Neroportrait im Paulusmartyrium und das ganz winzige, dennoch gut erkennbare im Petrusmartyrium genügen, eines Besseren zu belehren.

Sollte dieser betriebsame Künstler, dem Erinnerungen und Vorbilder so reichlich zu Gebote standen, in hartnäckiger Einseitigkeit sich an die Antike gehalten, das Mittelalter vielleicht gar verachtet haben? Fast sieht es so aus, und der Nachklang mittelalterlicher Weise in den Heiligenbildern ist, ihrer grossen Ausdehnung zum Trotz, nicht kräftig genug, um sich gegen den ringsum ertönenden Chor antiker Motive zu behaupten[56]. Um so überraschender ist es zu beobachten, dass das Mittelalter einmal, bei der Darstellung der Terebinthe, mit dem Alterthum concurrirt (vgl. S. 15 f.), ein anderes Mal sogar in das antike Scenarium des Randes sich einschleicht. Wie nämlich aus Florenz das Rankensystem stammen wird, das Filarete angesichts des antiken Vorbildes später nur strenger und feiner durchbildete, so ist ganz sicher einem Florentiner Monument entlehnt der meisselnde Bildhauer r. l. 17, der ebenso gewiss hier Daidalos bedeutet, wie sein Vorbild der typische Vertreter der Bildnerei am Campanile des Florentiner[57] Domes oder der entsprechende von Orsanmichele[58] ist.

Ein ziemlich umfangreiches Register von Entlehnungen ist das Ergebniss unserer Untersuchung. Aber gerade die grosse Anzahl der antiken Stoffe giebt uns die Möglichkeit, auch Filarete's eigene Erfindungsgabe an den nicht wenigen Bildchen zu würdigen, deren Thema die Antike gar nicht, selten oder anders behandelt. Zu den ersteren gehören die Scenen aus der römischen Sage: Scaevola, Raub der Sabinerinnen, Sturm auf's Capitol, Claelia, Horatius Cocles, Tarpeja, Curtius[59] und die Fabelstoffe, für die ihm indess mittelalterliche Bildwerke Vorbilder oder wenigstens Anregungen bieten konnten; unantike Typen aber zeigen Europa[60], Medusa,

---

[55] Die Publicationen sind hier natürlich ganz unbrauchbar, vorzügliche Hilfsmittel dagegen die neuen Anderson'schen Photographien. Vergleichsmaterial bequem bei Imhoof-Blumer, Portraitköpfe auf römischen Münzen.

[56] Nachwirkung mittelalterlicher Monatsbilder in einigen der idyllischen Scenen ist nicht sicher genug; vgl. S. 14, Anm. 32.

[57] Abgeb. z. B. Müntz, la renaissance S. 125.

[58] Alinari 2316.

[59] Das vermuthlich gefälschte capitolinische Relief ist erst 1553 gefunden; vgl. Helbig, Führer I 544.

[60] Sie reitet nach Männerart auf dem Stier.

Minotauros, die Argonauten, der Reiter mit dem König, das Scheusal, das wohl eine Furie darstellen soll, endlich als schlagendste Beispiele unantiker Gestaltung die bukolischen und die Verwandlungsscenen: Deukalion und Pyrrha, die Joscenen, die tyrrhenischen Seeräuber, Apoll und Daphne, Aktaion. Man sieht, es blieb noch ein recht weites Feld, auf dem Filarete sich frei bewegen konnte, und trotz des geringschätzigen Urtheils, mit dem man ihn gewönlich abfertigt, hat man anerkannt, dass er gerade hier, wo er seinen Lieblingsstoffen sich unbefangen hingeben konnte, sich von seiner besten Seite zeige.

Im Ganzen ist die genaue Betrachtung der winzigen Randreliefe geeignet, unsere Meinung von dem Künstler zu verbessern; denn muss man ihm auch Mangel an Raumsinn, gedankenlose Nichtachtung des Beschauers, stillose Willkür, besonders in der Auswahl der Darstellungsstoffe, vorwerfen, so ist doch anzuerkennen, dass er im Kleinen geschickt und gefällig darstellt, und was noch mehr sich aufdrängt, dass seine Bildung doch etwas tiefer ging, als man zunächst glauben sollte. Dafür zum Schluss noch einen kleinen Beleg aus den Hauptdarstellungen, die im Uebrigen ebenso wie die zeitgeschichtlichen Reliefe der Querstreifen ausserhalb des Rahmens dieses Aufsatzes liegen. Ebenso schwer erkennbar wie die höher angebrachten Randreliefchen und die kleinen lateinischen Beischriften, die sich an verschiedenen Stellen finden, ist die einzige griechische Inschrift der Thür, die im Nimbus der Maria steht, und, früher nur von den Zeichnern beachtet[61]), jetzt in Anderson's Photographie vortrefflich lesbar ist. Sie lautet:

ΧΑΙΡΕ ΚΕΧΑΡΙΤωΜΕΝΗ · ΜΑΡΙΑ · ὁ ΚΥΡΙΟσ · ΜΕΤΑ [· σοΥ]

(den Schluss verdeckt der Schleier), ist also derselbe englische Gruss, der lateinisch an der Fussleiste des Marienreliefs steht. Fehlerlos und alles andere als ungewandt, sogar elegant geschrieben, bestätigt diese Inschrift, dass Filarete's Interesse für griechische Litteratur[62]) keineswegs erheuchelt war, wie sie andererseits der Vermuthung Courajod's Recht giebt, dass die Odysseus-Irosplaquette der Ambraser Sammlung (Molinier, Plaquettes No. 82) mit ihren griechischen Aufschriften ein Werk unseres Meisters sei[63]). Nebenbei aber verräth sie uns unvermuthet ein Interesse für kirchliche Dinge bei demselben Künstler, der sich bei der Ausschmückung seiner Prachtthür sonst so gern als Heide geberdete, und die Verbindung des Lateinischen, Griechischen und Arabischen[64]) in diesen Beischriften

---

[61]) Sorgfältig copirt bei Valentini; aus Tosi's Zeichnung entziffert v. Oettingen, Averlino S. 53, 13 nur das eine Wort ΜΑΡΙΑ.

[62]) Vgl. Dohme, Jahrb. der preuss. Kunstsamml. I S. 233.

[63]) Gaz arch. 1887, S. 286.

[64]) Dass diese in den Nimben des Heilands und der Apostelfürsten, in den Borden der hinter letzteren aufgehängten Teppiche und stellenweise hinter den Randreliefen des rechten Thürflügels angebrachten arabischen Inschriften, wie trotz der Zierlichkeit und Sorgfalt der einzelnen Zeichen von vornherein zu erwarten, sinnlos sind, bestätigt mir Ignazio Guidi, der auf meine Bitte die Liebenswürdigkeit

erscheint als Filarete's persönliche, in ihrer Naivetät gewiss anziehende Kundgebung für die Idee der Union, die er im Auftrag ihres eifrigsten und scheinbar erfolgreichen Vertreters schlecht und recht im Bilde dargestellt hatte, nicht ahnend, dass diese seine schwächste Leistung die gepriesene Union selbst so lange überleben sollte.

---

hatte, das Original nachzuprüfen. Er schreibt: „Ho esaminato a lungo le iscrizioni che Ella mi designava, ma non sono riuscito a leggervi nulla; sono chiarissimamente lettere e nessi di lettere arabe (specialmente سَا, سَاَا, كَارْ) ma non danno nessun senso. Talune lettere sono rovesciate come ج, 2 per ﻻ, ح; anzi vi sono anche due segni che somigliano moltissimo alle lettere ebraiche א e ש. Delle lettere che sono nel nimbo di Cristo, il Lanci (Tratt. delle simbol. rappresent. arabe II 211 f.). ha dato una lettura ed una traduzione, che sono a mio giudizio, incertissime, per non dire fantastiche. Lo stesso Lanci confessa che altri parti delle iscrizioni della porta sono fantastiche. Io sono persuaso che si tratta di lettere isolate arabe, adoperate per ornamento."

Zu den Künstlerviten des Giovanni Battista Gelli.*)

Von **G. Gronau.**

Giovanni Battista Gelli[1]), geb. 1498, war wie sein Vater Carlo di Bartolomeo di Niccolò seines Zeichens ein Strumpfwirker (nicht Schuhmacher, wie man des öftern liest). Frühzeitig schon erwachte in ihm die Liebe zu den Wissenschaften; vor Allem studirte er Dante unermüdlich. Die Liebe zu Dante, sagt er selbst „mi mosse — nella professione che io faceva e fo, tanto diversa da le lettere, a mettermi a imparare la lingua latina e di poi a spendere tutto quel tempo, che io poteva torre a le mie faccende familiari, negli studii delle scienze e delle buone arti“[2]). Stets ging er dabei seinem Handwerk nach und schlug das Anerbieten von Freunden, die ihn unabhängig zu stellen suchten, ab. Bescheiden lebte er von seiner Hände Arbeit.

Das erste Werk, welches von ihm im Druck erschien, war die Komödie „La Sporta“ (1543), 1546 folgten I Dialoghi, bekannter unter dem spätern Titel der Capricci del Bottaio. Als einem der „gelehrtesten Autoren seiner Zeit“ — so nennt ihn Tiraboschi — konnte es ihm nicht fehlen, dass er bald nach Gründung der Akademie zu deren Mitglied gewählt wurde; im Jahre 1548 war er ihr fünfzehnter Konsul. Bis zu seinem Tod (1563) gehörte er ihr als eine Hauptzierde an und hielt dort — auf

---

*) Während der folgende Aufsatz im Druck war, erschien im Heft V dieser Zeitschrift die Besprechung von Gelli's Viten von C. v. Fabriczy. Die Erwägung, dass ich in manchen Punkten von den dort gegebenen Ausführungen abweiche, auch hier und da mehr ins Detail gehe, veranlasst mich trotzdem zur Publikation meiner kleinen Abhandlung. Nur habe ich mit Rücksicht auf jene Besprechung einige Aenderungen vornehmen zu müssen geglaubt.

[1]) Ueber das Leben des Gelli unterrichtet man sich man besten durch die Einleitung, die Agenore Gelli seiner handlichen Ausgabe der Hauptwerke des Gio. Battista (Florenz, Le Monnier 1855) vorausschickt. Vergl. Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell' accademia Fiorentina (Florenz 1700) p. 51 ff. und Salvini, Fasti Consulari dell' accademia Fiorentina (Florenz 1717) p. 74 ff., sowie den Artikel Gelli in der Encyclopädie von Ersch und Gruber.

[2]) Letture edite e inedite di G. B. G. sopra la comedia di Dante per cura di C. Negroni. T. I. p. 12.

besonderen Befehl des Herzogs Cosimo, dem ihn die Akademiker in Vorschlag gebracht hatten — Vorlesungen über Dante. Auch Petrarca's Sonette bildeten gelegentlich den Ausgangspunkt seiner Erörterungen. Man kann in der That nicht umhin, die umfassende Gelehrsamkeit des Verfassers, die in diesen Schriften hervortritt, zu bewundern. Gern wählt er wohl einen Vergleich aus dem Gebiet der Kunst, citirt Aeusserungen des Lionardo und des Michelangelo, ja erweitert die Behauptung, dass die Künste zu allen Zeiten in Florenz ihre Stätte gefunden haben, zu einem rapiden Abriss über die Geschichte der Malerei dieser Stadt[3]).

Seine intensive Beschäftigung mit Dante, dessen berühmte Strophen im elften Gesang des Purgatorio den Ausgangspunkt der modernen Kunstgeschichtschreibung bilden, mag ihn zuerst darauf hingelenkt haben, sich auch mit der Entwicklung der bildenden Künste in seiner Vaterstadt zu befassen, die Nachrichten zu sammeln, die er etwa über das Leben der Meister, welche hier gewirkt hatten, auffinden konnte. Die unmittelbare Veranlassung zur Niederschrift der Künstlerbiographien gab aber ohne Zweifel das Erscheinen der „Vite“ des Vasari i. J. 1550. Der Aretiner hatte in seinem Werke — wenn auch in wahrlich bescheidenem Umfang — die Kunstentwicklung in anderen Städten, vor Allem in Siena und Venedig, verfolgt; das war in den Augen eines Florentiners strengster Observanz ein schwerer Makel. Für Gelli gab es nur einen Grundsatz und der lautete: in Florenz sind die von den Barbaren erstickten Künste wieder erwacht; die meisten und die besten Künstler sind Florentiner gewesen; die Meister des Alterthums sind von ihnen erreicht, ja vielleicht übertroffen worden. In der Dedication seiner Viten trägt er dies vor, aber auch in den Lezioni klingt es wieder. Im Gegensatz zu Vasari wollte Gelli ausschliesslich Florentiner Künstlergeschichte schreiben — wie einige Jahrzehnte vor ihm Antonio Billi.

Innerhalb dieser Grenze, die er sich selbst gesteckt, strebte der Autor eine gewisse Vollständigkeit an. „Io ò brevemente raccolto, so heisst es in dem Dedicationsbrief an Francesco di Sandro, la vita et alcune de le opere della maggior parte di quegli che si son in queste arti exercitati.“ So hatte er u. A. das Leben des Michelangelo geschrieben, wie ein kurzer Hinweis im Leben des Giotto ergiebt; und der Verlust gerade dieser Biographie ist um so mehr zu bedauern, als wiederholte Anführungen gelegentlicher Aeusserungen des Meisters, die uns von dessen anderen Biographen nicht überliefert sind, darauf schliessen lassen, Gelli habe in persönlichen Beziehungen zu ihm gestanden oder durch vertraute Freunde genauere Mittheilungen über ihn erhalten. Dass der Autor seinen Plan wirklich durchführte, d. h. eine nahezu vollständige Künstlergeschichte bis auf seine Zeit geschrieben hat, nicht etwa durch besondere Umstände, die sich unserer Kenntniss entziehen, an der Weiterführung gehindert, sein Werk als Fragment liegen liess, scheint mir der erwähnte Dedicationsbrief

---

[3]) Lettioni fatte da G. B. G. (Firenze 1855) p. 363.

zu beweisen. Man pflegt die Einleitung zu schreiben, wenn das Buch fertig ist, und nicht ziemlich weitläufig Jemandem ein Werk zu widmen, welches etwa die Hälfte der geplanten Ausdehnung erreicht hat.

Wie dem immer sein mag, auf uns ist Gelli's Buch nur als Bruchstück gekommen. Aber auch dies hat sich lange der Kenntniss der Forscher entzogen.[4]) Man wusste aus der kurzen Notiz bei Salvini[5]), dass in der Strozzi'schen Bibliothek unter No. 952 sich ein Codex befunden hatte, Vite d'artisti von Gelli, der im Ganzen 20 Biographien enthielt, und mit dem Leben des Michelozzo aufhörte. Auf Salvini beruhen alle späteren Angaben. Durch verschiedene Hände war das Manuscript in den Besitz des Herrn G. Mancini in Cortona gelangt, der aber die Einsicht nicht gestattete. Nun hat sich der Besitzer endlich entschlossen, im Archivio storico Italiano[6]) Gelli's Künstlerviten zu veröffentlichen, so dass man nicht mehr mit ihnen als einer unbekannten Grösse zu rechnen hat. Es sei uns gestattet, im Folgenden einige Bemerkungen über dieselben zusammenzustellen.

Das Manuscript, entnehme ich der kurzen Einführung des Herausgebers, hat 20 Seiten, wovon 12 von geübter Copistenhand geschrieben, 8 weniger eigen und mit ungenauer Orthographie. Der zweite Copist hat auch wiederholt Lücken gelassen, vielleicht weil er Gelli's Handschrift nicht zu entziffern vermochte. Mit eben diesem Grund könnte man die häufigen groben Missverständnisse erklären, welche den Text fast bis zur Sinnlosigkeit entstellen, wenn wir nicht die Schuld dem Gelli selbst beimessen wollen, der seine Vorlagen confuse ausschrieb. Wir werden auf solche Irrthümer unten zurückkommen.

Die Abfassungszeit der Viten lässt sich wenigstens annähernd, glaube ich, bestimmen. Der Herausgeber nimmt mit Unrecht an, sie seien kurz vor Gelli's Tod (1563) verfasst. Im Leben Giotto's erwähnt der Autor Michelangelo's jüngstes Gericht „fatto da lui a Roma al tempo di papa Paulo“ (p. 41). Aus dieser Wortfassung geht hervor, 1. dass der Auftraggeber, Papst Paul III., seit kürzerer oder längerer Zeit nicht mehr am Leben war, 2. dass der nächste Papst, welcher den Namen Paul führte, noch nicht zur Herrschaft gelangt war, sonst hätte Gelli ohne Zweifel gesagt „al tempo di papa Paulo III“. Danach würde sich die Zeit zwischen November 1549 und Mai 1555 ergeben; wahrscheinlich haben wir die Abfassungszeit gegen das Ende dieses Zeitraumes zu rücken. Ein argumentum ex silentio — an und für sich immer mit Vorsicht aufzunehmen — würde diese Datirung bestätigen. Im Leben des Taddeo Gaddi (p. 44) führt er an, dass die Familie Gaddi zu seiner (des Gelli) Zeit vier Brüder gehabt habe, von denen der eine Cardinal, einer cherico di camera, einer Signore und der letzte texaurier della Marca gewesen sei. Der Cardinal ist Niccolò, der

[4]) Baldinucci scheint Gelli's Viten gekannt zu haben, sie sind in seiner Biographie des Antonio Veneziano benutzt. Vielleicht war Gelli seine Quelle auch für die Vita des Verrocchio.

[5]) l. c. p. 77.

[6]) Serie V, Anno XVII; dispensa I del 1896 p. 32—62.

Cherico di Camera Giovanni, mit den andern sind wohl Sinibaldi und Luigi gemeint, ersterer senatore, der andere eine Art Hofbanquier Leo's X.[7]). Nun wurde ein anderer Spross des Hauses, ein Neffe des Niccolò, Taddeo, im März 1557 Cardinal. Es ist wahrscheinlich, dass Gelli angeführt hätte, dass zwei aus der Familie den Purpur getragen haben; dies an und für sich unsichere Argument kann so zur Bestätigung obiger Berechnung dienen.

Als Ganzes betrachtet, ist Gelli's Werk, wie Frey richtig vermuthete, „eine litterarische Compilation ohne grossen selbständigen Werth". Die Quellen, deren er sich bediente, sind uns bekannt: nämlich Ghiberti's Commentar, il libro di Antonio Billi, der s. g. primo testo, die erste Ausgabe des Vasari und wahrscheinlich der Anonymus Magliabechianus XVII, 17, den wir mit Frey Anon. X nennen wollen[8]). Gelli nennt freilich nur Ghiberti's Schrift in dessen Biographie[9]) („secondo che schrive egli medemo"), während er auf andere Quellen nur gelegentlich hindeutend verweist („secondo alcuni" — von Antonio, dem Schüler des Agnolo Gaddi heisst es „chiamato da chi da Siena, da chi da Vinegia"). Das hält Gelli freilich nicht ab, sich Entlehnungen im weitesten Umfang zu gestatten, bisweilen ein grösseres Stück fast wörtlich seiner Vorlage zu entlehnen. Vielfach aber begnügte er sich, das Thatsächliche zu übernehmen und es selbständig stilistisch zu formuliren. In der Anordnung, in welcher er die einzelnen Meister aufführt, weicht er meist von seinen Quellen ab, ohne dass sich klar erkennen lässt, welches Princip er dabei befolgte. Auch in der Aufzählung der Werke des einzelnen Meisters hat er eine besondere Reihenfolge. Meist beginnt er mit den Werken, die sich in Florenz befinden und lässt dann diejenigen folgen, die in andern Orten vorhanden sind; gewöhnlich führt er, wenn mehrere Werke desselben Künstlers in einer Kirche sich finden, diese zusammen auf, während sie bei Billi z. B. oft getrennt sind (man vergl. das Leben Donatello's bei Billi und bei Gelli, man wird die ordnende Hand leicht gewahr werden).

Der Inhalt von Ghiberti's zweitem Commentar ist ziemlich vollständig — mit Ausnahme der Sienesen, welche von dem eingefleischten Florentiner nicht beachtet werden — in Gellis Werk übergegangen. Wörtlich folgt er ihm selten, wozu freilich die etwas trockene Aufzählung nicht anreizen mochte. Immerhin ersieht man aus Kleinigkeiten, wie hoch er ihn als Quelle schätzte. Während Billi und Anon. X den Stefano „Scimia" nennen, indem sie darin dem Landin folgen, heisst es bei Gelli „Stefano chiamato il Dottore": denn Ghiberti beginnt „Stefano fu egregiissimo dottore." Natürlich bediente er sich dieser Quelle vorzüglich in der Biographie des Ghiberti selber. Aber sei es, dass der von ihm benutzte Text schwer zu

[7]) Litta, Familie Celebri im 2. Band; Monaldi, citirt von Baldinucci im Leben des Gaddo Gaddi.

[8]) Im Folgenden sind il libro di Antonio Billi und il Codice Magliabechiano in den Ausgaben von C. Frey (Berlin 1892) benutzt.

[9]) Er erwähnt auch „un libro di prospetiva" von Ghiberti, womit wohl der dritte Commentar gemeint ist.

entziffern war,[10]) sei es Schuld des Copisten, gerade in diesem Theil ist der Text besonders häufig verwirrt. Ich führe ein Beispiel an. „Ène (im Dom) di mezzo disegnio nella facciata la resurezione e asunzione di nostra Donna, e disegniò ancora gli altri dua dal lato fra la sepoltura die Lodovico . . . . . . (Lücke, ergänze: degli Obizi) e di Bartolomeo Valori di marmo in Santa Croce". In dieser Fassung ist der Satz sinnlos, aber er wird ganz klar, wenn man hinter lato interpungirt, und statt fra liest „fece". Auch was Gelli von der Mitra für Papst Eugen sagt, wird nur verständlich, wenn man Ghiberti's Text daneben hat (so macht er aus pietre — pitura).

Schwieriger gestaltet sich die Frage, wo Gelli den Billi benutzt hat. Fast könnte man denken, er habe ihn etwa aus dem Anon. X gekannt, welcher ja das libro di Antonio Billi fast ganz in seine Compilation aufgenommen hat. Aber diese Annahme schliesst sich aus, wenn man gelegentlich wörtliche Uebereinstimmung zwischen Gelli und Billi findet, wo die Wortfassung beim Anon. X anders lautet; z. B, liest man in dem Abschnitt über Lippo bei Billi: „Lippo Fiorentino. Costui fu gentile maestro, per quanto pativano e tempi suoj". Bei Gelli heisst es: „Fu Lippo fiorentino assai gentiel maestro sechondo che pativano i tempi suoj", während der einschränkende Zusatz beim Anon. X ganz fehlt. Ich möchte aus einigen Uebereinstimmungen vermuthen, dass dem Gelli das libro di Antonio Billi in einer Fassung vorlag, welche der uns von Petrei erhaltenen näher stand, als dem Strozzianus. In dieser Hinsicht erscheint mir eine Stelle besonders schlagend. Im Leben des Donatello sagt Gelli: „Fecie in Padova in detta chiesa del (lies: nel) dosale dello altare una pietra di marmo cholle Marie, cosa eccielentissima", in genauer Uebereinstimmung mit Petrei, während Strozzianus und ebenso Anon. X „Pietà" lesen. Auch sonst finden sich gelegentlich kleine, unwesentliche Uebereinstimmungen zwischen Petrei und Gelli. Wie bei den aus Ghiberti übernommenen Stellen, begegnen ihm auch, wo er den Billi ausschreibt, Irrthümer, die man sich aus flüchtigem Abschreiben entstanden denken mag. So heisst es im Leben des Verrocchio „fecie ancora il sepulchro di Lorenzo, di Piero, di Giovanni di Cosimo della nobilissima famiglia de' Medici, il quale è in San Lorenzo." Mit Hilfe des Textes bei Billi zu emendiren „fecie il sepolcro in Santo Lorenzo di Piero [et] di Giovanni di Cosimo de Medici".

Dass Gelli den sog, „primo testo", welchen wir aus zwei Citaten des Anon. X. kennen, benutzt hat, ist unzweifelhaft und bereits von Fabriczy bewiesen (a. a. O. p. 356). Um nicht in die Wiederholung zu fallen, verweise ich auf seine Ausführungen. v. Fabriczy glaubt nun annehmen zu müssen, dass an allen Stellen, an welchen Gelli und der Anon. X übereinstimmen, eben der „primo testo" ihre gemeinsame Quelle war: denn Gelli, meint er, kannte den Anon. X überhaupt nicht, „wie ein Vergleich seines eigenen Textes mit dessen entsprechenden Partien unzweifelhaft ergiebt." Ich glaube durch genaue Vergleichung der Texte zu dem entgegengesetzten

[10]) Auch die uns erhaltene Handschrift des Ghiberti ist reich an dunkeln Stellen.

Resultat gekommen zu sein. Im Leben des Antonio Veneziano, den Gelli zu einem Florentiner stempelt, heisst es: „chiamato da chi da Siena, da chi da Vinegia". Mit Letzterem könnte Billi (der ihn nebenbei in der Vita des Stefano erwähnt) oder auch Vasari gemeint sein — die Angabe da Siena findet sich unter den uns vorliegenden Schrifstellern nur beim Anon. X. Zudem aber stimmt die Biographie des Antonio bei beiden derart überein, sowohl im Wortlaut, wie in der Reihenfolge, in der seine Werke aufgezählt sind, dass ein Zufall ausgeschlossen ist. Auch sonst findet sich zwischen ihnen häufige Uebereinstimmung. Um noch ein Beispiel anzuführen: im Leben des Donatello ist die Reihenfolge der Werke, beginnend mit der Judith bis zur Verkündigung in Sta Croce (statt nunziata liest man bei Gelli das ganz unverständliche mitria) genau gleich, während bei Billi die in diesem Stück aufgezählten Werke: Judith, Bronze — David, Brunnen im Pal. Medici und im Garten der Pazzi, S. Giovanni im Pal. Martelli und Verkündigung in Sta Croce, von einander getrennt aufgeführt sind.

Nun will ich zugestehen, dass man sagen kann: beide Autoren haben dieselbe Quelle benutzt (eben den „primo testo") und damit ist die Uebereinstimmung erklärt. Doch möchte ich zuerst darauf hinweisen, dass wir uns bis jetzt von dem Inhalt und der Gestalt des „primo testo" durchaus keine Vorstellung machen können. Sodann aber beobachten wir, gerade wo Gelli und der Anon. X. aus einem andern Autor schöpfen, kleine Uebereinstimmungen — die zugleich Abweichungen von ihrer Vorlage sind —, welche man viel eher darauf zurückführen kann, dass Gelli das Werk des Anon. X gekannt hat, als auf gemeinsame Benutzung einer dritten Quelle. Für das Leben des Nanni di Banco benutzen beide den Billi, wo sie von seinen Werken am Dom sprechen. Sie erwähnen die Himmelfahrt Mariä, beide mit denselben aus Billi entlehnten Worten. Gelli stellt noch kurze persönliche Betrachtungen an. Während nun Billi zum Lob des Werkes kurz sagt „bellissima", sagt Anon. X: „che è bella compositione", Gelli „e bella la sua compositione". In derselben Biographie ist die Notiz über eine Evangelistenfigur an der Façade des Doms bei beiden in derselben charakteristischen Weise umgestellt, trotzdem im Uebrigen der Wortlaut derselbe wie bei Billi ist. Im Leben des Taddeo Gaddi basiren alle unsere Quellen in Bezug auf das Fresco in Sta Croce mit der Heilung des Knaben auf Ghiberti. Dieser fügt bezüglich der auf diesem Bild angebrachten Portraits hinzu: „In essa è tratto del naturale Giotto e Dante, e'l maestro che la dipinse, cioè Taddeo." Billi bemerkt (Strozzianus): „Doue è la figura di Dante Alinghierj, doue sono tre figure al naturale insieme; e la sua è quella del mezo. Sono ritte." Bei dem Anon. X lautet der Passus: „Et al naturale vi ritrasse, come vi si può vedere, il suo maestro Giotto, et Dante Aldighieri, et se medesimo" (che è quel del mezzo, et sono tutti a tre rittj — diese letzten Worte sind später hinzugesetzt, nach Angabe v. Fabriczy's). Endlich bei Gelli: „ne la quale opera ritrasse Giotto il suo maestro e Dante Aldighieri et se medeximo." Wie man ersieht, steht Gelli's Text hier im unmittel-

barsten Zusammenhang mit dem des Anon. X; gerade die wörtliche Uebereinstimmung in Kleinigkeiten — wie der Zusatz „il suo maestro“ — bei der Entlehnung des Inhalts aus der uns bekannten Quelle (Ghiberti) erscheint mir wenigstens ebensowohl den Zufall auszuschliessen, als auch die Annahme einer uns unbekannten weiteren Quelle — etwa des „primo testo“ —, aus dem beide diese Wortfassung copirten.

Ich begnüge mich mit den angeführten Stellen, welche sich leicht noch beträchtlich vermehren liessen, da ich hoffe zum mindesten wahrscheinlich gemacht zu haben, dass Gelli den Anon. X gekannt und benutzt hat. Diese Erscheinung ist interessant genug, und legt uns die Vermuthung nahe, dass der Autor des Cod. XVII, 17 dem Gelli persönlich nahe stand. Vielleicht dürfen wir ihn unter seinen Genossen in der Akademie suchen (etwa Cosimo Bartoli?).

Dass endlich Gelli den Vasari benutzt hat, ist bei einem Werk, welches damals, anfangs der fünfziger Jahre, in Florenz in Aller Händen war, selbstverständlich. Klar beweisen es auch mannigfache Angaben, die Gelli weder bei Ghiberti, noch bei Billi oder dem Anonymus fand, z. B. einige Anekdoten (wie Donatello die Gruppe des Nanni di Banco in Or San Michele aufstellt). Dabei erzählt er, wohl in Folge einer Verwechselung, dieselbe Geschichte, welche Vasari von Verrocchio und den Venezianern berichtet, von Donatello.

Es wäre uns wichtiger zu wissen, ob umgekehrt Vasari die Compilation des Gelli gekannt und etwa für die zweite Ausgabe seines Werkes verwerthet hat. Man darf da nicht vergessen, dass er in dem uns erhaltenen Stück nicht eben viel fand, was er für seine Zwecke hätte brauchen können. Gelegentlich finden sich kleine, nebensächliche Angaben in der Ausgabe von 1568 neu, welche der Aretiner von Gelli hat entlehnen können. So begegnet man in der Biographie des Giottino (den Gelli wie Vasari Maso sopradetto Giottino nennt) folgender kleiner Uebereinstimmung: Vas. I: Lavorò — in S[ta] Maria Novella alla cappella di San Lorenzo — un San Cosimo e San Damiano; Gelli: in Santa Maria Novella ne la cappella de' Giuochi un S. Cos. e Dam.; Vas. II hat: alla cappella di San Lorenzo de' Giuochi. Aus irgend einer anderen Quelle ist dies nicht entlehnt; aber Vasari konnte sich auch persönlich davon in Florenz unterrichtet haben. Aehnlich wird im Leben des Agnolo Gaddi (t. I p. 637) die Notiz, dass die Kappelle in S[ta] Croce den Alberti gehörte, in der zweiten Ausgabe Vasari's hinzugefügt; sie findet sich ebenfalls schon bei Gelli. Auch die Angabe, dass Ghiberti bei der grossen Thür des Baptisteriums Gehilfen verwandt habe, aber nur zum Nachciseliren (Vas. t. II p. 243), könnte dem Gelli entlehnt sein. Aber die angeführten, und die sonst noch vorkommenden Uebereinstimmungen zwischen der zweiten Ausgabe des Vasari und Gelli genügen kaum, um daraus sichere Schlüsse zu ziehen. Es ist möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich, dass Vasari die Viten Gelli's kannte — von dessen Person er wiederholt mit Achtung spricht —; mehr kann man nicht sagen.

Aus unseren Bemerkungen geht also hervor, dass Gelli im Wesent-

lichen eine compilatorische Arbeit geliefert hat, indem er sich der meisten zu seiner Zeit bekannten Quellen für die Kunstgeschichte seiner Vaterstadt bediente — mit Ausnahme etwa des Landin und der Biographie des Brunelleschi von Manetti[15]), deren Benutzung nirgends nachzuweisen ist, wennschon es für ersteren sicher, für letzteren wahrscheinlich ist, dass Gelli sie gekannt hat. Kritik hat er an seinen Vorlagen nur gelegentlich geübt, wie er z. B. das Grabmal Papst Johann's von Donatello nur mit der einschränkenden Bemerkung „diciesi“ aufführt, und speciell betreffs der Statue der Fede an diesem Monument bemerkt: „la qual dicono esser di mano di Michelozo, ma per molti non si chrede che questa sia sua opera.“ Ob wir eine stillschweigende Kritik anzunehmen haben, wenn er seinen Quellen der Hauptsache nach folgt, aber ein einzelnes Werk fortlässt (z. B. das Lavabo von Donatello und Verrochio in der Sakristei von S. Lorenzo, welches bei Billi und dem Anon. X erwähnt ist), lässt sich nicht bestimmen.

Zieht man alle Angaben ab, welche Gelli aus seinen Vorlagen abschrieb, so bleiben nicht viel Notizen mehr übrig, die wir als sein geistiges Eigenthum zu betrachten haben. Wie oben bemerkt, ist allerdings die Anordnung im Gesammten wie im Einzelnen, sowie die Wortfassung der Hauptsache nach sein eigenes Werk. Sodann bereichert er seine Quellen sehr häufig um genaue Bemerkungen darüber, wo ein Kunstwerk sich befindet, welcher Familie eine Capelle gehört oder welchem Heiligen sie geweiht ist, kurz um Notizen, welche er durch persönliche Nachforschung an Ort und Stelle sich verschaffte. Wir fühlen deutlich bei der Lecture seiner Viten, wie sehr ihn Alles interessirte, was Florentiner Vergangenheit betraf. Meist sind die Angaben, soweit sich feststellen lässt, durchaus zutreffend, aber gelegentlich passirt ihm auch ein arger Lapsus. Z. B. erzählt er im Leben des Orcagna, dass die von ihm gemalte Capelle in Sta Maria Novella — welche später in Besitz der Tornabuoni überging und mit Fresken des Ghirlandaio geschmückt wurde — damals den Sassetti gehört habe. In Wahrheit war die Capelle Eigenthum der Ricci. Der Irrthum war entstanden in Folge der Angabe bezüglich der Ghirlandaio-Fresken. Denn solche befanden sich in der That auch in einer Capelle der Sassetti; diese aber lag in der Kirche Sta Trinità. Wie die Verwechslung entstanden ist, liegt klar auf der Hand.

An Thatsachen, welche den Kunstforscher interessiren, bleibt schliesslich nur wenig übrig. So mag man z. B. anführen, dass unter Buonamico's Namen das Bild der h. Humiliana aufgeführt ist, welches sich jetzt in der Academie noch unter demselben Namen befindet (die neuere Forschung schreibt es dem Pietro Lorenzetti zu; Cicerone, 6. Aufl., II, p. 541). Am interessantesten dürfte vielleicht eine Bemerkung in der Einleitung (p. 36) sein, wo Gelli von dem Jugendwerk des Michelangelo spricht, welches als

[15]) Ich kann hier nicht näher darauf eingehen, dass die Annahme, Manetti sei der Verfasser der Vita, in neuester Zeit erschüttert ist. S. Arch. stor. Ital. Disp. II, 1896.

Antike in den Handel kam — er nennt es il bambino, wie Michelangelo selbst — und sagt „fu venduto al cardinale di Ferrara“: dieser hätte es in seiner Sammlung als sein kostbarstes Stück gehalten. Wie man weiss, ist die Geschichte dieses bambino, des schlafenden Cupido, in Dunkel gehüllt, welches gänzlich zu lichten nicht recht gelungen ist. Nach Condivi wurde das Werk an den Cardinal von S. Giorgio verkauft; ferner bemerkt Condivi — welchem Vasari in der zweiten Ausgabe folgt —, es wäre dann nach Mantua gekommen. Ohne für Gelli's Angabe eintreten zu wollen, verweise ich darauf, dass er etwa gleichzeitig mit Condivi und unabhängig von ihm schrieb. Unter dem Cardinal von Ferrara hätten wir Hippolito d'Este zu verstehen; eben an ihn ist der bekannte Brief der Markgräfin von Mantua gerichtet, in welchem sie wegen des Cupido anfragt — was man meist auf die Statue des Michelangelo bezieht. Jedenfalls verdient Gelli's Notiz neben der Version des Condivi unsere volle Beachtung.

Das Resultat einer kritischen Betrachtung der Künstlerviten des Gelli ist also negativ. Wir wissen, seitdem die Publication vorliegt, dass sie in der Hauptsache unsere Kenntnisse wenig bereichern. Einige wenige Angaben wird man herausschälen können, aber auch sie nur mit strenger Kritik verwerthen dürfen. Vielleicht würde der Werth der Compilation grösser sein, wenn auch die andere Hälfte derselben erhalten wäre. Die Hoffnung, dass ein gelegentlicher Fund ein vollständigeres Manuscript von Gelli's Viten zu Tage fördern mag, darf man immerhin hegen. Dann wird man entscheiden können, ob man den Gelli unter den Darstellern der Florentiner Kunstgeschichte aufzählen muss, sei es als Compilator oder als selbständigen Quellenschriftsteller.

Planetendarstellungen aus dem Jahr 1445.

Von **R. Kautzsch.**

Die Ständische Landesbibliothek in Cassel bewahrt eine Bilderhandschrift, die bisher nur flüchtig in der kunstgeschichtlichen Litteratur erwähnt worden ist.[1]) So mag es gekommen sein, dass eines der anziehendsten Denkmäler der zeichnenden Kunst des frühen 15. Jahrhunderts in den Darstellungen der deutschen Kunstgeschichte keinen Platz gefunden hat, während wir uns mit weit roheren Erzeugnissen jahraus, jahrein abgeben.

Die folgenden Zeilen haben den Zweck, zunächst auf die Handschrift überhaupt nachdrücklich aufmerksam zu machen und sodann, die Bedeutung einer einzelnen Bildergruppe, die sie enthält, zu würdigen. Ich beginne mit einer Beschreibung der Handschrift.

Bezeichnung: Ms. Astron. fol. 1.

Perg. 14 ungezählte + 98 gezählte = 112 Bll. Lagen von 4 bis 5 Doppelblättern. Kustoden. Die Blätter sind 27,5 cm breit und 36 cm hoch. Der Raum für den Text ist mit rothen Doppellinien umrahmt: 16,5 cm breit, 23,5 cm hoch. Der Text ist durchlaufend, von einer Hand geschrieben. Auf der Seite 41 Zeilen. Rothe und blaue Initialen. Rothe Ueberschriften.

Kalendarium enthält neben dem chronologischen, astronomischen und astrologischen Theil auch noch Regeln über Aderlass, über die zu allerlei Unternehmungen geeigneten Zeiten und Aehnliches.

Auf der mit Papier überzogenen Rückseite des Vorderdeckels Figur zur Berechnung der Planetenbahnen. Bl. 1*a (roth): Registrum hujus kalendarij quere in fine. Bl. 1*b (roth): Circulus siue rota Imposicionis hystoriarum. Darunter Figur zur Bestimmung der Lectionen und Responsorien auf alle Kalendertage vom Anfang August bis zum 23. Dezember. Bl. 2*a

---

[1]) Von A. Schultz im Deutschen Leben mit (ungenauen) Abbildungen: Fig. 215 bis 217. Darnach von Riehl im Oberbayr. Archiv 49,1 (1895) S. 44 und von mir in meinen Einleitenden Erörterungen S. 52. Die Handschrift wurde auf einige Zeit an die Universitätsbibliothek nach Halle geschickt, wo ich sie eingehend untersuchen konnte. Die Erlaubniss zum Photographiren der Bilder wurde ebenfalls bereitwilligst ertheilt, wofür ich auch an dieser Stelle meinen Dank zu äussern nicht verfehlen will.

leer. Bl. 2*b ff. Kalender. In der Mitte des äusseren Randes jeder linken Seite ein Sternbildzeichen in farbig umrahmtem Rund (von 52 bis 58 mm Durchmesser). Bl. 14*b leer.

Bl. 1a (Anfang des Textes): (O)B got der almächtig ein schoppfer aller ceatur mir gibt fristung meins lebens . . .

Der Initial O ist in Deckfarben auf farbigem, rechteckig umrahmtem Grund ausgeführt. Von der oberen Ecke links gehen schlanke ornamentale Ranken aus. Farben: lebhaftes Blau, sehr helles stumpfes Grün, Gelb, dunkles stumpfes Rosa, Silber.

Bl. 29b ff. von dem aderlassen. Bl. 33a Aderlassfigur mit den Sternbilderzeichen der Monate, hell colorirt mit flüssigem Grün, Roth und Violett. Bl. 33b kurzer Text und Verse. Bl. 34a Aderlassfigur mit Buchstaben, die im folgenden Text erläutert werden. Beide Aderlassfiguren nehmen je die ganze Seite ein.

Bl. 39a ff. wenn das paden (har abscheren, negel besneijden, peltzen etc.) gut ist.

Bl. 44b. Von den speren (Sphären) etc.

Bl. 46a Geocentrisches Weltbild, oben eine kleine Darstellung der Krönung Mariä in Deckfarben (Rund, 44 mm im Durchmesser).

Bl. 46b (roth): Von den aigenschefften der Siben planetten In einer gmayn. (schwarz): (A)ristotiles, Ptolomeus vnd ander naturlich maister vnd sunderlich die da schreibent von der natur vnd einfluzzen des gestirns die beweisen . . . Bl. 48a Tafel.

Bl. 48b (roth): Von der natur vnd aigenschefften der Siben planetten yglichs besunder vnd von erst des Mons. (schwarz): (D)er mon ist der erst planet uber sich zu raitten . . . (Schluss): vnd dauon mag er uon ym selber sprechen also

Der mon der nydrest planet nazz
Haissz ich was ich wurck das ist lazz
Chalt vnd feucht mein wurken ist
Natúrlich vnståt zu aller frist
Der Crebs mein haws besessen hat
So mein figur darynnen stat
Vnd mich Jupiter schawet an
Chain ubels ich gewurken kan
Erhocht wurd ich in dem stier
Ym scorpen vall ich nyder schier
Die zwelff zaichen ich durch geng
In siben vnd zwamtzig tagen leng.

(U)on dem Mon schreibent die maister der kunst der stern also. . . (Schluss): wann der mon ist auch kalter vnd feuchter natur ader wasseriger.

Bl. 49a (roth): Von der gestalt vnd sitten der menschen die vntter dem Mon geporn werden (schwarz): (A)lbertus magnus Dorothius und Haly Abenragel die schreibent . . . (Schluss): Vnd dauon spricht der mon von seinen chinden also:

Wisst das mein figur
Nympt aller planetten natur
Der stern wurken get durch mich
Ich pin vnstått vnd wunderlich
Meine chint man kawm zemen kan
49 b Nymant sy gern sint vnttertan
Ir antlútz ist plaich vnd růnt
Grausam zend ein dicken můnt
Vbersewnig schelg ein aigen ganck
Gern hoffertig treg ir leib nit lanck
Lauffer gauckler vischer marner
Varentschuler vogler mulner pader
Vnd was mit wasser sich ernert
Den ist des mones schein beschert.

Das hat auch der munch von saltzburg von yn geticht:

Der mon ist feucht vnd darzu kalt
Sein chinder sint also gestalt
Dick vaist leib vnd augen clain
Slaffermg vnd sint gern ayn
Si claffen vnd sind lewnig
Ir vil sint ubersewnig
Die mynn tut yn nit uberlast
Wann frewd ist yn ein seltzsam gast

Auf diese Verse folgen noch zwei Prosaabschnitte: Von dem tag des mons und Von der ur des mons. Darnach auf Bl. 50a oben: Montag Darunter das Bild des Planeten. Auf Bl. 50b beginnt dann der Text zum nächsten Planeten, der ganz ebenso eingetheilt ist: ein Prosaabschnitt, darauf Verse, dann zwei Prosaabschnitte, wiederum Verse, dazu die Verse des Mönchs von Salzburg, endlich noch zwei kurze Prosaabschnitte, worauf mit der neuen Seite das Bild folgt. Jedes Planetenbild hat eine Seite für sich. Die Bilder stehen auf Bl. 50a. 52a. 54a. 56b. 58b. 60b und 62b. Sie sind von runden farbigen Rahmen umschlossen und messen 19,2 cm im Durchmesser.

Bl. 63a Uon dreyerlay Jaren vnd iren Monatten in der gmayn.

Bl. 67b Von den aigenschefften der zwelff monat vnd von erst des Jenners.

Bl. 68 Von den aigenschefften der menschen die in dem Jennár geporn werden.

B. 69a oben: Januarius. Darunter Rundbild des Januar. Darunter:

Escas per ianum calidas est summere sanum
Ante cibum vina tibi summas pro medicina
Atque recens potus post fercula sit tibi notus
Non minui cupias ventrem laxare refutes
Balnea despicito commedatur spica ysopo.

Ganz entsprechend ist der Text zu den übrigen Monaten gehalten.

Monatsbilder je mit lateinischen Versen finden sich auf Bl. 69a. 70b. 72a. 73b. 75a. 76b. 78a. 79b. 81a. 82b. 84a. 85b. Die Bilder stehen in runden, farbigen Umrahmungen und messen 18,2 cm im Durchmesser.

Bl. 86a Von den aigenschefften der tag des monatz des mons. Bl. 91 leer. Bl. 92a Wie lang der mon múg scheinen ein ygliche hayttre nacht des monatz. Weiter folgen Abschnitte über das Weihnachtsfest, lateinische Regeln über Mond- und Sonnenaufgang und endlich Prophezeiungen auf ein Jahr. Schluss Bl. 97a: Et parum erit mellis vue multe et ficus et linum carum fames in occidente et multe bestie morientur.

Scriptum Patauin Anno domini 1445 per me Conradum Rôsner de francia orientali.

Bl. 97b und 98a Das Register des vorgeschriben Kalenders (mit Blattzahlen). Bl. 98b leer. Auf der mit Papier überzogenen Innenseite des Rückdeckels allerlei lateinische Regeln und Anweisungen. Diese Eintragungen auf den Innenseiten der Deckel sind von derselben Hand wie die ganze Handschrift geschrieben.

Einband: Holzdeckel mit rothem Leder überzogen. Metallbuckel und -schliessen.

Die Handschrift enthält also im Ganzen 12 bis 13 kleine und 19 (mit den beiden Aderlassfiguren 21) grosse Bilder. Sie sind (mit der einen Ausnahme auf Bl. 46a) sämmtlich mit spitzer Feder in heller Tinte gezeichnet und colorirt. Die Zeichnung ist sehr geschickt. Der Umriss ist nicht aus einer fest zusammenhängenden, langsam gezogenen Linie gebildet, sondern aus feinen, locker an einander gereihten Strichen. Eine weite Schraffirung ist nicht gerade selten, aber doch noch ohne wirkliche Bedeutung für die Modellirung der Form. Die Modellirung ist vielmehr durchaus der Bemalung überlassen. Die Farben sind stets hell und durchsichtig, fast nirgends deckend aufgetragen, die Lichter ausgespart. Die Technik ist also ganz die der besten Federzeichnungen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Technik der entwickelungsfähigen, bürgerlichen, gewerbsmässigen Illustration.

Ich muss mir hier versagen, den Stil der Bilder eingehend zu besprechen und begnüge mich mit ein paar Bemerkungen. Es gelingt dem Zeichner (1445!), ohne grössere Verstösse bis an sechs Figuren hinter einander anzuordnen. Gerade für die Eroberung der Tiefe im Bilde, für die Ueberwindung der alten Darstellungsweise in einplanigen Bildstreifen sind diese Zeichnungen sehr bemerkenswerthe Zeugnisse. Landschaft (mit blauer Ferne) und Innenraum (ganz realistische Querschnitte) sind gewonnen. Auch der Ausblick aus dem Fenster ins Freie und auf den blauen Himmel fehlt nicht. Die Figuren haben alles Typische abgestreift: es sind kleine, untersetzte Gestalten mit oft höchst characteristischen Gesichtchen. Die geschwungenen Linien des alten Stils fehlen fast ganz. Im Gewand herrschen scharfe Brüche, spitze Winkel vor. Und das Alles selbstverständlich ohne irgend eine Spur eigentlich niederländischer Weise. Diese Denkmäler muss man beachten, um sich von der Richtigkeit der Annahme eines durchaus

selbständigen Aufschwungs der oberdeutschen Malerei im frühen 15. Jahrhundert zu überzeugen.[2])

Leider kenne ich noch nicht genug ähnliche Denkmäler, um eine befriedigende Uebersicht über den Ursprung und die Entwickelung dieses Stiles geben zu können. So lasse ich es denn an diesen Hinweisen genug sein und wende mich nun der Hauptaufgabe dieses Aufsatzes zu.

Die Handschrift enthält, wie wir sahen, auch sieben Planetendarstellungen. Und zwar sind es Darstellungen desselben Bilderkreises, den Lippmann für die Internationale Chalcographische Gesellschaft (1895) veröffentlicht hat. In unserer Handschrift sind die Bilder[3]) aber ins Rund componirt und zwar so, dass das obere Drittel des Kreises von dem Planeten und den beiden begleitenden Monatszeichen eingenommen wird, während der frei bleibende untere Theil die Beschäftigungen u. s. w. der Kinder des Planeten zeigt. Die Reihenfolge der Darstellungen ist auffallenderweise umgekehrt: sie beginnt mit Luna und endigt mit Saturn. Wir gehen die Bilder einzeln durch, um die hauptsächlichsten Abweichungen von den Darstellungen der beiden veröffentlichten deutschen Folgen des Blockbuchs (Bb.) und des Hausbuchs (Hb.) zu nennen.

Luna in ihrem Kreis stehend, wie im Blockbuch, aber bekleidet In der Rechten hält sie eine Fackel (= Bb.), in der Linken eine Fahne, auf der ein (nicht bestimmbares) Thier abgebildet ist. Im Blockbuch trägt sie statt der Fahne ein Horn. Im Hausbuch halten die Planeten wie in unserer Handschrift stets Fahnen in einer Hand. Nur zeigen diese meist kein Bild (vgl. aber Merkur, Jupiter und Saturn). Da jedoch die Planetenfiguren im Hausbuch reiten, so ist das zweite Attribut fast stets weggefallen (doch siehe Sol). Unsere Handschrift hat weiter zu Füssen der Luna zwei Räder (= Bb.). Die beiden begleitenden Monatszeichen sind je in einen besonderen Kreis eingeschlossen, rechts und links von dem (grösseren) des Planeten, während im Blockbuch die beiden Monatszeichenkreise innerhalb des Planetenkreises stehen. Die drei Kreise füllen das obere Segment des Gesammtrunds sehr gut. Unter ihnen breitet sich die Landschaft mit den Kindern der Luna aus. Jede Beschäftigung ist nur durch eine Person vertreten, so Müller, Bote, Fischer. Statt der Badenden (Bb. Hb.) ist hier ein Bader mit seinem Kunden dargestellt. Vogelsteller und Gaukler fehlen ganz.

Merkur. Die Gesammtanordnung ist immer dieselbe. Merkur, wie alle Planeten bekleidet, hält in der Linken die Fahne mit einem Fuchs (ebenso im Hb.) und einen Beutel. Im Blockbuch nur einen Beutel. Dagegen geben unsere Handschrift und das Blockbuch dem Planeten übereinstimmend in die Rechte den Schlangenstab. Auch hier ist nur je ein Vertreter

---

[2]) Vergl. meine Einleitenden Erörterungen S. 53 Anm. 2 und S. 85 Anm. 1, und neuerdings B. Riehl a. a. O.

[3]) Ich denke, sämmtliche Bilder in den Heften eines neuen Unternehmens, das die Lichtdruckanstalt der Gebrüder Plettner in Halle a. S. plant, zu veröffentlichen.

für jeden Beruf dargestellt: Maler, Orgelbauer, Schreiber, Bildhauer, Goldschmied. Ganz und gar fehlt das schmausende Paar.

Venus. Auf der Fahne ist ein Affe zu sehen. Im Blockbuch hält der Planet statt der Fahne einen Zweig in der Linken, in der Rechten in beiden Werken einen Spiegel. Darunter findet sich in unserer Handschrift statt aller Einzelscenen ein Zug tanzender Paare mit fünf Musikanten. Nur ein Paar liebkost sich (stehend).

Sol trägt in der Linken die Fahne mit einem Bären (Bb.: statt der Fahne ein Buch), in der Rechten ein Buch (Bb. und Hb.: ein Scepter). Unten sind folgende Gruppen zu bemerken: Drei Personen knieen an einem Altar, ein Mann mit einem grossen Stein und ein anderer mit einer Stange stehen sich gegenüber, zwei ringen mit einander (ihre Schwerter liegen neben ihnen auf dem Boden), endlich zwei, die gemeinsam in einem grossen Blatt lesen. Ausser diesen Gruppen, die im Blockbuch und Hausbuch mannigfach umgeordnet und erweitert ebenfalls vorkommen, hat dieses noch eine Tischgesellschaft, jenes noch einen Fürsten mit seinen Hofleuten.

Mars. Der gepanzerte Planet trägt in der Linken die Fahne, auf der ein windhundartiges Thier zu sehen ist. Auch im Blockbuch hält Mars eine Fahne mit Flammen in der Hand, aber in der rechten. Am rechten Arm hängt ihm ebenda ein Schild, gleichfalls mit einem Flammenbild. In unserer Handschrift schwingt er mit der Rechten ein Schwert. In der Scene unten sind zwei Reiter und ein Fussknecht mit dem Anzünden der Häuser links beschäftigt, rechts ebensoviele mit dem Wegtreiben des Viehs. Im Hintergrund kämpfen zwei Männer mit Schwert und Messer gegen einander und noch weiter zurück wird einer mit der Keule erschlagen. Das Blockbuch zeigt ganz entsprechende Darstellungen, während im Hausbuch das Ganze anders angeordnet und überreich mit prächtigen Einzelzügen ausgestattet ist.

Jupiter hält in der Rechten (Bb.: in der Linken) drei Pfeile, in der Linken eine Fahne mit dem Agnus dei und einen Strick, an dem er einen Hund führt (im Bb. nur einen Stab). Auch das Hausbuch zeigt auf der Fahne und auf der Wappendecke des Pferdes Lämmer. Unten sehen wir drei Jäger (zwei zu Pferd, einen zu Fuss), zwei Gelehrte hinter ihrem Pult, einen Mann vor dem Richter. Die Armbrustschützen, die nach der Scheibe schiessen (Hb.), fehlen ganz.

Saturnus. In der Linken hält er die Fahne, auf der ein Schwein (im Hb. ein Drache) dargestellt ist. Unter der rechten (im Bb. unter der linken) Achsel trägt er die Krücke, in der rechten Hand die Sichel (= Bb.). Unten sind die Gruppen wieder wesentlich vereinfacht. Wir finden nur zwei Pflügende, dazu einen Mann mit dem Spaten, einen mit der Hacke beschäftigt. Weiter einen Tisch mit fünf Spielern, die einander betrügen, bestehlen und prügeln (diese Gruppe fehlt im Bb. und Hb. ganz). Endlich im Hintergrund einen Galgen mit seinem Opfer.

Ich denke, schon diese flüchtige Uebersicht zeigt, dass der Bilder-

kreis unserer Passauer Handschrift mit den Bilderkreisen des Blockbuchs und des Hausbuchs zu einer Familie gehört. Dabei theilt die Handschrift einzelne Züge mit dem Blockbuch, andere mit dem Hausbuch. So kehren die stehenden, nebst ihren Monatszeichen in Kreise eingeschlossenen Planeten und ihre Attribute im Blockbuch wieder, während das Hausbuch wenigstens die Fahnen in den Händen der Planetenfiguren mit der Handschrift gemein hat. Diese Fahnen sind sicherlich ein Bestandstück der Urbilder. Es ist nicht anzunehmen, dass die Zeichner der Handschrift und des Hausbuches zufällig jeder von sich aus darauf verfallen wären. Woher käme denn sonst die Uebereinstimmung einzelner Bilder in den Fahnen (vgl. Merkur und Jupiter)? Aus diesem Verhältniss unserer Handschrift zu den beiden anderen Denkmälern ergiebt sich, dass die Bilder des Hausbuchs nicht nach denen des Blockbuchs copirt sein können. Sie sind aber auch nicht nach denen unserer Handschrift copirt, denn sie theilen mit den Blockbuchbildern eine stattliche Reihe Züge, die wir in unserer Handschrift nicht finden: Vogelsteller und Gaukler (Luna), das schmausende Paar (Mercur), die Liebesscenen im Bad und im Gebüsch (Venus) und so fort. Endlich sind auch die Blockbuchbilder nicht Copien der Federzeichnungen unserer Handschrift. In jenen sind nämlich die Planeten nackt dargestellt, und dies ist zweifellos ihre Erscheinungsweise auch in den Bildern der Urvorlage gewesen. Nicht nur zahlreiche Kalendarien, sondern auch die Planetenbilder der Berliner Handschrift Ms. germ. fol. 244[4]) zeigen die Planetenfiguren nackt. Daraus ergiebt sich, dass die Federzeichnungen unserer Handschrift schon eine veränderte Bearbeitung der Urbilder darstellen. Somit sind die drei bisher bekannten wichtigsten Planetenbilderkreise drei von einander unabhängige Bearbeitungen einer unbekannten gemeinsamen Vorlage X. Ob dabei Blockbuch und Hausbuch gemeinsam von einem ebenfalls unbekannten Zwischenglied Y abstammen, das mag hier unentschieden bleiben.

Die italienischen Stiche jedenfalls können dies Zwischenglied nicht gewesen sein. Denn unsere Handschrift theilt mit den beiden anderen deutschen Bilderkreisen so viele Züge, die den Stichen fehlen, dass an eine engere Verwandtschaft dieser mit jenen gegenüber unseren Federzeichnungen nicht zu denken ist. Ich erinnere nur an folgende iconographische Eigenheiten: den Boten mit seinem Spiess (Luna), den Maler an der Staffelei (Mercur), die drei marschirenden Bläser (Venus), das brennende Dorf (Mars), den Armbrustschützen zu Fuss (Jupiter), die Pferde

---

[4]) Die Handschrift Ms. germ. fol. 244 in der Kgl. Bibliothek zu Berlin (schon von Lippmann S. 14 erwähnt) enthält ebenfalls Planetendarstellungen. Nur sind hier die Bilder der Planeten noch(?)nicht mit den Darstellungen der Planetenkinder zusammengeschmolzen. Es finden sich je auf zwei einander gegenüberstehenden Seiten links die Planeten, rechts die zugehörigen Sittenbilder. Die Zeichnungen sind sehr roh, haben aber ihren Werth für eine einstige Herstellung des ursprünglichen Bilderkreises.

vor dem Pflug (Saturn). All das hat die Handschrift mit Blockbuch und Hausbuch gemein, während die Stiche darin abweichen.

Ein endgiltiges Urtheil über ihr Verhältniss zu den deutschen Bilderkreisen soll hier nicht abgegeben werden. Ebensowenig will ich versuchen, einen allgemeinen Stammbaum für die deutschen Bearbeitungen, der auch die Heidelberger und Wiener Bruchstücke mit behandeln müsste, aufzustellen. Zweifellos verbirgt sich noch hier oder dort ein weiteres Denkmal unseres Bilderkreises. Insbesondere ist als sicher anzunehmen, dass noch die eine oder andere Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts Planetendarstellungen enthält. Erst wenn deren mehrere bekannt und ihre Bilder veröffentlicht sind, lässt sich Abschliessendes über die Verwandtschaftsverhältnisse sagen.

Dann werden wir wohl auch die Frage entscheiden können, ob der Urbilderkreis deutsch oder italienisch war. Nur auf ein Moment, das für die Entscheidung dieser Frage von Werth sein wird, will ich noch hinweisen. Blockbuch[5]) und Hausbuch, die Heidelberger und die Wiener Bruchstücke und ebenso unsere Handschrift, alle enthalten dieselben deutschen Verse als Text zu den Bildern. Diese Verse fehlen den italienischen Stichen, die dafür je einen kurzen italienischen Prosatext unter den Bildern haben. Dieser Text ist nun aber viel allgemeiner als die deutschen Verse. Man vergleiche z. B., was die italienischen Stiche zu den Planeten Jupiter und Sol bringen (Lippmann S. 3 und 4) mit den entsprechenden deutschen Reimen (Lippmann S. 7 und 11). Die Verse zum Jupiter nennen Pferde, Falken und Federspiel, Jagen mit Hunden, Richter, Schüler, Gelehrte, Logisten, Decretisten und Hofirer. Der italienische Text führt nur die allgemeinen Eigenschaften des Planeten an: „von weichem Wesen, hoffend, fröhlich" u. s. w. Er spricht weder von der Jagd noch von bestimmten Berufen. Dagegen bringt das Bild in allen Redactionen gerade Darstellungen der Jagd, weiter des Richters und der Gelehrten, und nur diese, keine anderen. Ebenso sprechen die Verse zum Sol von Saitenspiel und Singen, von gutem Essen, vom Dienst bei grossen Herren. Weiter heisst es: vor mittem tag sie dynen gote vil, dornoch sy leben wie man wil: stainstossen, schirmen, ringen, in gewalt sy gelückes vil gewinnen. Der italienische Text bezeichnet Sol nur als herrschsüchtig, goldgierig, die schöne Rede liebend, gewichtig prächtig u. s. f., während das zugehörige Bild Saitenspiel (Bb.), gutes Essen (Hb.), den Dienst bei grossen Herren, Gottesdienst, Steinstossen, Schirmen und Ringen aufweist. Ich denke, diese beiden Beispiele werden genügen, zu zeigen, wie eng die deutschen Verse mit den Bildern zusammengehören. Das ergiebt sich übrigens schon aus ihrer Fassung: sie sprechen von den Planeten in der ersten Person: Saturnus bin ich genannt, Jupiter ich sol nennen mich. Die Verse sind ohne ursprüngliche Verbindung mit einem Bild undenkbar. Von dem italienischen Text dagegen kann man das nicht sagen. Er ist nichts Anderes als ein Auszug aus den Prosaabschnitten, die

[5]) Das Blockbuch nachweisbar allerdings erst in seiner heutigen Gestalt.

auch in unserer Handschrift jedem Planetenbild vorangehen und die aus lateinischen Quellen stammen.

Ich meine nun: entweder sind die deutschen Verse nach den Planetenbildern gedichtet, dann beweist ihre Verbindung mit sämmtlichen bekannten deutschen Bearbeitungen des Bilderkreises und ihre sonstige weite Verbreitung[6]) das sehr frühe Vorhandensein der Planetenbilder in Deutschland. Oder die Bilder sind nach den Versen entworfen. Dann wäre der deutsche Ursprung erst recht wahrscheinlich.

---

[6]) Sie finden sich z. B. noch in den codices germanici 349 und 5185 in München. Vgl. auch Herrmann, Albrecht von Eyb. Berlin 1893. S. 406 ff. Weiter in den palatini germanici 276. 296. 319 in Heidelberg. Auch wohl sonst noch oft.

Zu Dürer.

Der eben ausgegebene vierte Band der Lippmann'schen Dürer-Handzeichnungen bringt neben anderen hochinteressanten Blättern unter No. 347 auch eine bis jetzt, wie es scheint, in der Litteratur noch nicht erwähnte Studie aus der Sammlung Bonnat. Ehemals befand sie sich in der Sammlung Lawrence. Datirt ist das einen Mädchenraub darstellende Blatt vom Jahre 1495. An demselben überrascht der grosse Zug der Auffassung. Neben der Aktzeichnung vom Jahre 1493, die unter No. 345 gleichfalls zum ersten Mal veröffentlicht wird, bietet es einen werthvollen Beitrag zur Kenntniss der formalen Seite Dürer'scher Kunst. Was der Zeichnung noch ein erhöhtes Interesse verleiht, ist der Umstand, dass die vom Rücken gesehene Figur auf dem mythologischen Stiche B. 73, den man neuerdings mit Recht auf Zeus und Antiope bezogen hat, im Gegensinne als Mercur erscheint. Geändert ist nur, was die neue Verwendung unumgänglich erforderte, auch sind die derben Muskelbäuche einigermassen gemildert worden. Thausing's Annahme, dass die zweite, vom Rücken gesehene Frauengestalt der Hamburger Orpheuszeichnung das Vorbild abgegeben habe, wofür sich Einzelheiten geltend machen liessen, ist damit hinfällig geworden. Die beiden anderen gleichfalls nach italienischen Vorbildern gemachten Studien, die Dürer für seinen Stich heranzog, stammen aus dem Jahre 1494. Dass die Art der Modellirung unserer 1495 gezeichneten Figur in sehr verwandter Weise auf den Stich überging, ist jedenfalls für seine Datirung ein schwerwiegendes Moment, wenn man auch nicht sagen kann, dass damit ein ganz bestimmtes Datum gefunden sei.

Erlangen, 13. Dezember 1896. *Zucker.*

Litteraturbericht.

Architektur.

Alessandro Chiapelli. Della Vita di Filippo Brunelleschi attribuita ad Antonio Manetti con un nuovo frammento di essa tratto da un codice pistoiese del sec. XVI. (Estratto dal archivio storico italiano, Anno 1896, I pag. 241 sg.) Firenze 1896. 8⁰. 40 S.

Der gelehrte und vielbelesene Professor der Geschichte der Philosophie an der Universität zu Neapel, der u. a. den Lesern der Nuova Antologia als Verfasser geistvoller Essays auf religiös-geschichtlichem Gebiete wohl bekannt ist, betritt mit dem vorliegenden Schriftchen ein seinen Forschungen bisher neues Feld, — das der kunsthistorischen Kritik. Die Veranlassung dazu bot sich ihm in dem Umstande, dass er so glücklich war, in einem aus der Bibliothek des pistojesischen Bischofs Alemanni stammenden, heute vom Bruder des Verfassers, dem Advocaten Luigi Chiapelli in Pistoja besessenen handschriftlichen Codex aus dem 16. Jahrhundert und sehr wahrscheinlich florentinischer Provenienz eine zweite Copie der Biographie Brunelleschi's von Ant. Manetti (bekannt unter der Bezeichnung „Vita des Anonimo del Moreni") zu entdecken. — Wie das bisher einzig bekannte Exemplar derselben in der florentinischen Nationalbibliothek, so ist auch dasjenige im pistojesischen Codex unvollständig. Es beginnt unter dem Titel: „Copia del modo e ordine di Filippo di Ser Brunellescho sopra della Cupola (MCCCCXX)" erst mit dem Bauprogramme für die Ausführung der Domkuppel, also ungefähr in der Mitte des Textes der florentinischen Handschrift, geht aber dafür — und darin liegt vorzugsweise seine Bedeutung — um drei Seiten über den letzteren, der bekanntlich in der kaum begonnenen Erzählung über den Bau von S. Spirito abbricht, hinaus, indem er den dort mitten abgerissenen Satz ergänzt und jene zu Ende führt.

Obwohl nun aus dem Vergleich dieses Supplements im pistojeser Codex mit dem betreffenden Theile der Biographie Vasari's erhellt, dass ihm auch der Text jenes vorgelegen, so hat er ihn doch nicht so genau benutzt, dass wir daraus nicht noch manches Neue erführen. So wird darin erzählt, Brunelleschi habe zuerst einen Grundriss der Kirche vorgelegt (fece un disegno, insul quale erano i fondamenti solo dello edifitio) und daran erläutert, wie er sich den Aufriss des Baues denke; darauf erst

habe er den Auftrag erhalten, ein hölzernes Modell desselben anfertigen zu lassen. (Dies Letztere war schon aus anderen Nachrichten bekannt.) Er habe vorgeschlagen, den Bau mit der Façade gegen den Arno zu orientiren, sei aber mit seinem Vorschlag nicht durchgedrungen, und erst als es zu spät war, habe man bereut, ihm nicht gefolgt zu sein. Brunelleschi habe sodann den Bau nicht nur begonnen und für einige der Kapellen die Fundamente gelegt, sondern ihre Mauerung auch noch ein Stück hoch bei seinen Lebzeiten aufgeführt (che la cominciò e fondò qualche cappella e tironne su un pezzo sù a'sua di). Die letztere Angabe namentlich präcisirt in erwünschter Weise die über den Stand des Baues zur Zeit des Todes seines Meisters bisher einzig bekannte urkundliche Nachricht, der zu Folge i. J. 1445 die Kirche „tanto nobile e honorevole principiata e già in buon parte prodocta“ war (s. die Monographie des Referenten über Brunelleschi, S. 199 Anm. 3), und stellt seinen Antheil daran nunmehr direct fest. Auch für die bisher blos aus der Combination einiger Daten gefolgerte längere Unterbrechung der Arbeiten nach Brunelleschi's Tode liegt nun eine directe Bestätigung in folgendem Satze unseres Supplementartextes vor: e datovi principio per le avversità della città per qualche anno poco vi si attese. Und schliesslich ist auch das Urtheil, das uns von dem Schöpfer des Werkes über dasselbe berichtet wird, interessant: quando Filippo hebbe fatto el modello e fondatone una parte egli usò in qualche luogo queste parole, che egli pareva havere posto una chiesa secondo la sua intentione in quanto al composto dello edifitio.

Ob wir nun im Text der pistojeser Handschrift den Schluss der Vita besitzen, oder ob ihr Copist, wie er einen bedeutenden Theil am Anfang wegliess, auch den Schluss seiner Vorlage nicht vollständig wiedergab, lässt sich aus den uns bisher vorliegenden Anhaltspunkten nicht bestimmen. Chiapelli spricht die ganz plausible Ansicht aus, die Biographie müsse doch bis zum Tode des Helden fortgeführt gewesen sein, bemerkt aber zugleich, was uns jetzt noch von ihr fehle, könne nicht mehr viel gewesen sein, weil S. Spirito das letzte Werk Brunelleschi's gewesen, und auch bei Vasari, der die Vita zu seiner Biographie benutzte, auf die Nachrichten über S. Spirito unmittelbar diejenigen über den Hingang des Meisters folgen. Dem gegenüber lässt sich allerdings einwenden, dass Vasari bei Benutzung unsrer Vita durchaus nicht die Reihenfolge ihres Textes einhielt, und dass er daher sehr wohl Angaben daraus, die erst an ihrem Schlusse standen, in seiner Biographie schon an früher Stelle verwerthet haben konnte.

Bedeutender noch als die thatsächlichen Nachrichten sind die Aufschlüsse, die wir aus der neuen Handschrift über das Wesen der Vita des Anonimo del Moreni selbst und dasjenige des bisher einzigen Exemplars derselben in der Magliabechiana gewinnen. Vor Allem werden wir dies letztere fortan nicht mehr als Originalconcept ansehen können, wie es bisher allgemein von Baldinucci bis auf den Referenten herab von Allen, die sich damit befasst hatten, geschah (M. Barbi in seinem Gelegenheitsschriftchen: Antonio Manetti e la novella del Grasso Legnaiuolo,

Firenze, 1893, S. 8 war der einzige, der darin nicht die „composizione originale“, sondern nur eine „copia di roba propria o d'altrui“ erkannte.) Denn dass im Manuscript Manetti's der Schluss aus der pistojeser Handschrift fehlt, bezeugt klar, dass es gleich dieser nur eine Copie, u. z. wahrscheinlich nicht einmal vom Originalconcept genommen, ist. Ein genauer Textvergleich der beiden Abschriften führt zu dem Ergebniss, dass die pistojeser nicht von der florentiner bezw. ihrer Vorlage abstammt, denn einige ihrer Varianten bieten die richtigen Lesungen für manche verdorbenen Stellen des Magliabechiana codex, während hinwider ihr Text an andern Stellen, gegenüber dem des letzteren gekürzt, missverstanden und corrumpirt erscheint.

Die Fehlerhaftigkeit und Sorglosigkeit der Textfassung in der Magliabechianaabschrift gewinnt nun aber eine ganz andere Bedeutung, seit wir wissen, dass in ihr nicht ein Concept, sondern die Copie eines solchen oder eines andern Exemplars der Abschrift der Vita vorliegt. Bisher war die zweifellose Thatsache, dass sie die Handschrift Antonio Manetti's zeigt, wenn auch nicht der einzige, doch der Hauptgrund gewesen, ihn als Verfasser der Vita hinzustellen. Dieses Argument fällt nunmehr weg, und jene Fehlerhaftigkeit und Sorglosigkeit in der Abschrift des Textes tritt jetzt als ein gewichtiger Grund gegen seine Autorschaft auf, da doch keineswegs anzunehmen ist, Jemand könne beim Reinschreiben seines eigenen Conceptes solche und so viele Fehler auf Kosten der Verständlichkeit des Textes begangen haben, und dies umsomehr, da nun von Manchen derselben durch die Lesart des pistojeser Codex festgestellt ist, dass sie im Concept der Vita nicht vorhanden waren. Es kann uns nicht allzu sehr Wunder nehmen, Manetti hier auch wieder als blossem Copisten zu begegnen, seit seine selbständige schriftstellerische Thätigkeit durch den von M. Barbi geführten Nachweis, die bisher als sein Eigenthum betrachteten beiden Tractate Delle stelle fisse e dei pianeti und La teoria dei pianeti im Cod. Magliab. G. 2. 150 sowohl, als die Novella del Grasso Legnaiuolo, die der Vita vorangeht, seien Uebersetzungen bezw. Copien schon früher vorhandener Originale, auf ein Minimum eingeschränkt ist. Nebenbei gesagt, gewinnen hierdurch auch unsre schon früher ausgesprochenen Zweifel betreffs seiner Autorschaft an den „Uomini singolari“ in dem oben angeführten Codex, der nunmehr aus lauter Copien zusammengestellt erscheint, an Gewicht.

Noch zwei Argumente hat Chiapelli ausserdem gegen die Autorschaft Manetti's an der Vita ins Feld zu führen. In den von Gir. Benivieni theils nach den Discussionen, die er mit Manetti über den Gegenstand geführt hatte, theils nach einigen Aufzeichnungen des letzteren zusammengestellten und 1506 gedruckten „Dialoghi circa il sito, la forma e la misura dell' inferno di Dante“ lässt er einen der Interlocutoren sagen, Manetti hätte viele Kenntnisse über die Verhältnisse von Florenz besessen, davon aber leider gar keine Aufzeichnungen hinterlassen, sodass alles dies für die Nachwelt mit ihm zugleich verloren gegangen sei. Dies nun hätte Benivieni — bemerkt Chiapelli — nicht schreiben können, wenn die — aller Wahr-

scheinlichkeit nach sogar ihm selbst zugeeignete — Vita ein Werk Manetti's gewesen wäre. — Die Erzählung über das Lob, das der Condottiere Niccolo da Pisa dem Entwurf der Befestigung von Vico Pisano, wie ihn Brunelleschi vorgelegt hatte, zollt, muthet Chiapelli wie eine persönliche Erinnerung des Schreibenden an, und auch einige Ausdrücke in der ersten Person der Mehrzahl, die darin vorkommen, scheinen ihm dafür zu sprechen, dass dieser bei der Scene zugegen gewesen sei. Da nun die letztere in die Jahre 1435—1439 falle, Manetti aber 1423 geboren sei, so kann er nicht dabei gewesen — folglich auch nicht der Verfasser der Vita sein. Wir müssen indess gestehen, dass uns das letztangeführte Argument umsoweniger einwandfrei dünkt, als einige Stellen der Vita (s. S. XVI unsrer Monographie) bezeugen, dass ihr Verfasser nicht Zeitgenosse Brunelleschi's im strengen Sinne des Wortes war, also auch kaum Theil an den obenerwähnten Berathungen gehabt haben konnte. Im bejahenden Falle aber hätte er, da die Vita nach 1482 geschrieben wurde, und er doch mindestens 25 Jahre alt gewesen sein musste, um in jenen Angelegenheiten mitsprechen zu dürfen, über 70 Jahre gezählt, als er an die Abfassung der Vita ging, — was uns, wenn auch nicht unmöglich, doch jedenfalls wenig wahrscheinlich dünkt. — *C. v. Fabriczy.*

Das Rathhaus zu Zerbst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Herzogthums Anhalt, mit 14 Lichtdrucktafeln und erläuterndem Text herausgegeben von **Robert Schmidt,** geprüftem Architecten und Bauschuldirector. Zerbst. Kommissionsverlag von Fr. Gast's Hofbuchhandlung.

Im Band XI des „Repertoriums“ wurde eine verdienstliche Arbeit über den „Nordischen Fürstensitz“, Schloss Gottorp, angezeigt. Der norddeutsche Verfasser jener Monographie und einer vorher erschienenen über das Kloster Bordesholm*) in Holstein hat jetzt, nach vieljähriger Restaurationsarbeit am Zerbster Rathhaus, ein reich illustrirtes Werk über dieses verjüngte Bauwerk erscheinen lassen. Es zerfällt in „Geschichtliches“ und „Baubeschreibung“, selbstverständlich ohne dass diese Theile überall sich strenge scheiden.

Von den um 500 in das jetzige Anhaltische eingewanderten Slaven ist Zerbst angelegt. Vielleicht giebt ein altes Stadtsiegel (aus dem 12. Jahrh.?) sein ursprüngliches Stadthaus wieder. Vom jetzigen Bau „reichen die ältesten Theile nur bis etwa zum Anfang des 15. Jahrhunderts zurück und zeigen gute gothische Constructionen und Formen.“ Wohl aus der nahegelegenen alten romanischen Nikolaikirche stammend, und nach dem Abbruch im Rathskeller zur Verwendung gekommen, sind vier schöne, an der Basis, besonders aber dem Kapitäl eigenartig durchgebildete romanische Säulen (Tafel 13) jetzt im städtischen Museum untergebracht. — Nach

*) Am häufigsten begegnet man dem Namen dieses ehemaligen Klosters in Verbindung mit dem Brüggemann'schen Altarwerk des Schleswiger Doms, welches ursprünglich dort seinen Platz hatte.

Fertigstellung verschiedener Anbauten sind um 1480 an der östlichen und westlichen Schmalseite des Hauses hochragende, reichgeschmückte Treppengiebel aufgeführt von H. Schmidt, dem Baumeister eines Magdeburger Patricierhauses und genau nach den dort ausgeführten Bautheilen. In dem mittelniederdeutsch abgefassten Vertrage sind die „Pfeiler, Zinnen, Bildwerke, Laub- und Rankenwerk, gewundene Steine" u. s. w. ausdrücklich bedungen und der Ziegelofen in Steckbye zum Brennen bestimmt, wie auch in den „Handbüchern" des Stadtarchivs jedes verausgabte „Schock Groschen" (zusammen 640 Sch. 7 Gr.) und jedes getrunkene Mass Bier verzeichnet ist (z. B. „I sex bibales meister Hanszes knechten"). Dieselbe Gewissenhaftigkeit der Aufzeichnungen setzt sich in den folgenden Jahrhunderten fort bei den verschiedenen Um- und Anbauten, wobei Einzelheiten um noch zwei Stockwerke erhöht wurden. Sind dieselben auch oft in rascher Aufeinanderfolge durchgeführt, so verrathen sie doch fast immer dem scharfsichtigen Verfasser die Zeit ihrer Entstehung und haben schliesslich wieder einmal an diesem umfangreichen Bauwerk eine Musterkarte verschiedener durchlebten Stilarten zurückgelassen. Es ist bemerkenswerth, dass sich beim Abbruch eines Bautheiles als Füllmasse der Mauer eine Anzahl verstümmelter Heiligenfiguren, von Gold und Farbe strahlend, aber ohne Köpfe, vorfand, die einen Blick thun lassen in die Gräuel des Bildersturms, welcher in der nahen Kirche arg gehaust hat.

Jede Art von Sturm überdauert haben aber jene mächtigen, spätgothischen einstmals „nye gevel an deme rathusze"*). Freilich hatte eine der Reparaturen „willkürlich und rücksichtslos", wie so oft, mehrere Seitenfelder des westlichen Giebels abgebrochen; später war Alles einfarbig überpinselt. Aber die jetzt vollendete Wiederherstellung hat es fertig gebracht, diese seltenen Schmucktheile im ganzen einstigen Formen- und Farbenreichthum, durch Vergoldung gehoben, wiedererstehen zu lassen. Tafel 3 und 6 geben die Giebel vor und nach der Restauration, Tafel 14 die vom Bildhauer E. Semper — einem Sohne Gottfried Semper's — modellirten Ergänzungen der fehlenden gebrannten Reliefplatten und Standbilder. Für die letzteren wurden Landesfürsten und Geisteshelden der Reformation gewählt, während erstere meistens biblische Stoffe behandeln. Sie lehnen sich an die Eigenart, auch in gewissem Grade an die Unvollkommenheit der betreffenden Vorzeit an, deren „unbeholfen modellirten Figuren mit ihren meist verdrehten Köpfen . . . bei viel Naivetät eine erquickende Frische" nachgerühmt wird; wie überall „die ganze Composition . . . nur einem phantasievollen und arbeitsfreudigen Meister gelingen konnte." Die senkrechte Gliederung der hochansteigenden getreppten Giebelwände vollzieht sich durch je acht kräftige „pfeilerartig vorspringende, spiralförmig gedrehte Strangziegel", die auf Konsolen, von Figürchen getragen, aufsetzen.

---

*) Am meisten dürften dieselben bekannt geworden sein durch die detaillirten Abbildungen, die sich in Puttrich's „Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen" Band I finden.

Die so entstandenen sieben schmalen Flächen zerfallen durch Gesimse in zahlreiche Einzelfelder, reich ausgefüllt durch statuengeschmückte Nischen, Fenster, Maasswerk, Wappen, Inschriften und die genannten Darstellungen.

Mussten diese auffallend reichen Ziergiebel sonderbar zu der früheren, nüchtern langweiligen Erscheinung des Hauses stimmen, so fügen sie sich jetzt harmonisch in das volle Gesammtbild ein. Zudem erhielt die einst scheunenhaft dürftige Nordseite über ihrem Haupteingang und den Eckrisaliten ähnliche kleinere Giebelaufsätze. Diese im Stil der ersten Bauzeit gehaltene Seite brachte an ihren Fenster- und Thurmeinfassungen jenes wenig ansprechende, vielfach gebrochene und gekreuzte Stabwerk der Spätgothik zur Anwendung. Nach Architecturbildern aus dortiger Gegend zu urtheilen, gehört aber diese spielende Abart zu ihren berechtigten Eigenthümlichkeiten.

Die ebenfalls langgestreckte Südfront — die eigentliche Schauseite vom Marktplatz her — war schon 1610 nach Aufführung zweier Geschosse vom Baumeister Sonntag durch vier Giebelaufbauten in den schlichtesten Formen Deutscher Renaissance abgeschlossen. Statt ihrer beleben jetzt drei, mit den Zierbildungen der Deutschen Spätrenaissance reichgeschmückte Giebel die hohe Dachfläche. Dazu kommen äusserst zierliche flankirende Erkerthürmchen, während die Mitte der Façade, unter der jetzt das alte stattliche Hauptportal den ihm zukomenden Platz einnimmt, einen schlanken, reichentwickelten Dachreiter trägt. — Das Innere des Rathauses hat so viele Wandlungen durchgemacht wie seine Aussenseiten. Künstlerische Durchbildung haben, auch in der letzten Bauzeit, nur das spätgothische Treppenhaus und der Sitzungsaal erhalten. In ersterem „giebt die Anwendung von Doppelsäulen günstig wirkende Durchblicke“ (Tafel 11), gehoben durch vielfarbigen Schmuck, der auch dem gleichfalls gothischen, durch reiche Täfelung wohnlichen, schönen Hauptsaal zu gute kommt.

Die letzte 1889 begonnene, sehr umfassende Restauration wurde nach zwei Jahren durch den Brand des fast vollendeten Baues jäh unterbrochen. Herr Director Schmidt, dessen Pläne den von mehreren Architecten vorgelegten vorgezogen waren, erhielt darauf vom Gemeinderat erweiterte Vollmachten, welchen die Stadt den 1894 fertig gestellten Monumentalbau zu danken hat. — Das vorliegende Specialwerk ist zeichnerisch vorzüglich ausgestattet. Die Grossfolio-Tafeln gestatten eine Klarheit in Wiedergabe der reichen architectonischen Detailbildungen, welche besonders Studirenden wie ausübenden Künstlern im Baufach höchst willkommen sein wird.

D. Sch.

Malerei.

Die Wiener Genesis, herausgegeben von **Wilhelm Ritter von Hartel** und **Franz Wickhoff.** Mit 52 Lichtdrucktafeln der ersten Oesterreichischen Lichtdruckanstalt in Wien nach photographischen Aufnahmen der K.-K.

Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren, sechs Hilfstafeln und 20 Textillustrationen in Photochromotypie, Heliogravüre, Lichtdruck, Phototypie und Zinkographie. — Wien, F. Tempsky, 1895. 171 S.

Es sind jetzt fast zwei Jahre verflossen, seitdem die neue Publication der Wiener Genesis, der ältesten mit einer fortlaufenden Reihe von Bildern geschmückten Bibelhandschrift, erschienen ist. Die Einleitung von Wickhoff, die den photographischen Reproductionen der erhaltenen 24 Blätter der Handschrift und ihrer von Hartel besorgten kritischen Textausgabe vorangestellt ist, eine Untersuchung über die Entstehung und Ausbildung der römischen Kunst bis zu der Zeit der Handschrift, dem vierten Jahrhundert, hin, ist inzwischen viel gelesen und viel benutzt worden und hat Anregung und Förderung weithin gebracht. Ueber ihren Werth besteht kein Zweifel. Nach so geraumer Zeit nun und nachdem von verschiedenen Seiten ausführliche Besprechungen erschienen sind, ist eine die Einzelheiten durchnehmende Anzeige des Buches kaum noch am Platze. Statt dessen mag es erlaubt sein, hier einige Bemerkungen über den wichtigsten, die antike Malerei behandelnden, Theil des Ganzen vorzutragen, die sich mir bei wiederholtem Durchlesen der Wickhoff'schen Arbeit und nach neuer, wenn auch nur kurzer, Prüfung der Wandmalereien in Neapel selbst ergeben haben.

Wer die Bilder der Genesishandschrift betrachtet, wird überrascht durch die Menge hier noch vorhandener Reminiscenzen an die um dreihundert Jahre ältere Malerei, wie sie uns aus den Wandbildern von Rom und den Vesuvstädten bekannt ist. Bestimmte Motive, einzelne Typen von Figuren, Gruppen sowie Details des landschaftlichen Beiwerks haben sich in fester Tradition von dort in diese späte Kunst hinüber erhalten. Aber es ist auch ein Zusammenhang in der malerischen Behandlung und in der Compositionsweise vorhanden. Die Art der Erzählung nennt Wickhoff „continuirend", weil die Bilder nicht Darstellungen einzelner grosser Augenblicke zusammenfassend geben, sondern den Text in der Schilderung continuirlich sich aneinanderreihender Zustände begleiten. Diese Art der Erzählung, der altchristlichen Kunst wie dem ausgehenden Alterthum geläufig, namentlich von den Sarkophagreliefs her vertraut, ist — so führt Wickhoff aus — im zweiten nachchristlichen Jahrhundert ausgebildet, weist aber dadurch auf die um ein Jahrhundert frühere Kunst zurück, dass sie sich als ein „Resultat des illusionistischen Stils" zu erkennen giebt, der seinerseits als eine Schöpfung der eigentlichen römischen Kunst und zwar als die bedeutendste und characteristischste Schöpfung dieser Kunst zu betrachten ist: Der illusionistische Stil, vollendet ausgestaltet, trete zum ersten Male in der Plastik an den Reliefs des Titusbogens, in der Malerei an den jenen annähernd gleichzeitigen pompejanischen Bildern des sogenannten vierten Stiles auf; hier sei der erste und zugleich grosse Anfang der „römischen Reichskunst", der Beginn einer neuen Zeit für die Kunst überhaupt.

So führen enge Fäden von den Genesisbildern auf die Betrachtung der erhaltenen Wandmalereien zurück. Wickhoff hat ihnen eine sehr eingehende Untersuchung gewidmet. Es ist, man kann sagen, die erste Untersuchung überhaupt, die diese überaus wichtigen Denkmäler von der rein künstlerischen Seite ihres Wesens aus in grossem Zusammenhange behandelt. Von Niemandem konnte eine solche erwünschter sein als von einem Kenner der neueren Malerei.

Für die Beurtheilung der erhaltenen Wandmalereien ist es wichtig, ihr Verhältniss zu der früheren, griechischen Malerei festzustellen, von deren Werken ja nun freilich nichts auf uns gekommen ist. Wickhoff entwirft in kurzen Zügen ihre Geschichte. Er begiebt sich hier auf ein Gebiet, das für den Nicht-Archaeologen vielleicht schwieriger ist als jedes andere, da es an aller directen Ueberlieferung mangelt. Jeder Archaeologe weiss, dass das Resultat aller Untersuchung hier nur Wahrscheinlichkeitsbilder sein können und wird von selbst von den in sehr bestimmter Form vorgebrachten Darlegungen Wickhoff's das Nöthige abziehen. Thuen wir das und corrigiren wir stillschweigend, was durch nicht immer richtige Schätzung abgeleiteter Quellen, wie der Vasenbilder, der polychromen Plastik, der litterarischen Ueberlieferung Irrthümliches in das von Wickhoff skizzirte Bild eingedrungen ist, so stellt sich uns die Entwickelung der älteren Malerei in ungefähr folgender von Wickhoff's Formulirung freilich z. T. abweichender Reihe dar: im fünften Jahrhundert beginnen die griechischen Maler, schärfere Beobachtung der Natur nutzend, den Raum darzustellen und Lokalcolorit zu verwenden. Aber Beides bleibt zunächst, vielleicht bis zu der Zeit Alexander's des Grossen hin, noch unvollkommen. Die Raumdarstellung, offenbar von der Skenographie abhängig, bleibt im Ganzen typisch decorativ, das Colorit behält, obwohl die Körper in natürlichem Farbton gemalt werden, dadurch einen conventionellen Charakter, dass im Uebrigen, namentlich für die Gewandung und dergl., an der bunten Schönfarbigkeit festgehalten wird, wie wir sie von den polychromen Lekythen und von der Marmorbemalung her kennen. Ein wirklicher Zusammenschluss des Figürlichen und des Raumes im Farbenton findet noch nicht statt und von eigentlich naturalistischer Darstellung bleibt die Malerei damit noch entfernt. Einen ganz neuen Eindruck giebt das Alexandermosaik mit seinem naturalistisch durchgeführten Localcolorit, in dem nichts mehr von der bunten Schönfarbigkeit vorhanden ist. Das Vorbild des Mosaiks geht aber sicherlich dem Sarkophag von Sidon vorauf — aus dessen „schönfarbigem“ Colorit ist daher für die gleichzeitige Malerei nichts zu schliessen — und giebt uns aller Wahrscheinlichkeit nach den Charakter der Kunst zur Zeit Alexander's. Apelles, der Hofmaler Alexander's, hat nicht ohne Grund im Alterthum selbst als der führende Meister in der Malerei gegolten. Alles, was über seine Kunst überliefert wird, lässt auf eine hervorragende Ausbildung des Colorits schliessen, die Beschreibung des Roxanebildes seines Zeitgenossen Aetion aber lässt ebenso eine nach dem rein Naturalistischen hin gerichtete

Fortentwickelung der Raumdarstellung für dieselbe Zeit vermuthen: die ersten Bilder mit wirklichem Raumzusammenschluss möchten wir uns von der Hand des Apelles ausgeführt denken. In der folgenden hellenistischen Periode geht die Kunst auf dieser Bahn weiter. Von einem Maler Hippys von Rhegion gab es ein Gemälde, die Hochzeit des Peirithoos darstellend, in dem die naturalistische Durchbildung des räumlichen Details, der Betten, Teppiche, Geräthe auffiel, und Peiräikos war bekannt durch seine kleinen, sehr geschätzen Bilder von Stillleben und Interieurs, Barbierstuben, Schuster-Buden und dergl., für die man den Gegenständen nach nicht unpassend an die Malerei der Niederländer erinnert hat.

Auf dieser Stufe stand die Malerei, an die die älteste Gruppe der erhaltenen Wandbilder, die zahlreich in Rom, Herkulaneum und Pompeji vertreten ist, unmittelbar anknüpft. Es sind die noch aus dem ersten Jahrhundert vor Chr. stammenden Bilder des sog. zweiten Stils. Der Eindruck, den man von der grösseren Anzahl dieser Bilder, namentlich von den reizenden kleineren Conversations- und Gesellschaftsstücken empfängt, ist der, dass sie noch ganz hellenistischen Charakter haben und diesem Zusammenhang lässt sich in einem einzelnen Falle noch ganz bestimmt nachkommen. Die Composition des berühmten pompejanischen Mosaiks des Dioskurides, das eine Musikscene darstellt, ist, wie ich im Archaeol. Anzeiger 1895 S. 123 an Terrakotten von Myrina nachgewiesen habe, in hellenistischer Zeit auch in Thonfiguren als plastische Gruppe wiedergegeben worden, sie kehrt aber ausserdem in einem pompejanischen Gemälde (Neapel 9034) wieder und dieses Gemälde ist zweiten Stils. Offenbar sind alle diese in drei verschiedenen Kunstarten ausgeführten Reproductionen ein und desselben Werkes zeitlich nicht weit voneinander und auch nicht weit von dem Original selbst entfernt. Ebenso entspricht das Stilistische der Formengebung in den Bildern, was besonders deutlich an der sehr völligen, reichen und etwas unruhigen Faltengebung der Gewandungen zu erkennen ist, ganz der hellenistischen Art. Auch da sind es die Terrakotten aus Myrina, in gleicher Weise aber auch die Marmorstatuen, z. B. die Einzelfiguren von Pergamon, die die auffälligsten Vergleichungspunkte darbieten. Von den Gemälden zeigt das weitaus bedeutendste Bild zweiten Stils, das wir besitzen, die Aldobrandinische Hochzeit, den Zusammenhang am deutlichsten. Was nun die malerische Behandlung dieser Bilder anlangt, so hat Wickhoff mit einem äusserst treffenden und feinen Vergleiche ihre Eigenart bezeichnet: er erinnert an Fragonard's flotte Pinselzeichnung. Nicht nur in den Gemälden, die er anführt, sondern vor Allem in dem Bilde der Aldobrandinischen Hochzeit liegt in den kühn und kräftig, wie zufällig in die Modellirung hineinspielenden Schattenstrichen, der höchste Reiz. Und auch im Uebrigen, in der Ausführung der lichten Partien, in der Durchbildung des Ganzen können wir die lebendige Wirkung der in den reichsten Farbentönen spielenden, keck neben- und übereinandergesetzten Strichlagen nicht genug bewundern. Wickhoff nennt die Malerei des zweiten Stils naturalistisch. Wie die Architekturmalerei

der Wände die volle und einfache Wirklichkeit wiedergäbe, so sei in den Bildern die Körperlichkeit der Gegenstände in ihrer Rundung, in ihrer Realität herausgearbeitet. Das passt mehr auf die grossen mythologischen Compositionen dieser Zeit, wie das Telephos-, das Theseus-, das Medeabild, bei denen die Aufgabe selbst nothwendig zu einer ruhigeren, kühleren, geschlosseneren Behandlung führen musste, als auf die kleineren Cabinetstücke. Das Bild der Aldobrandinischen Hochzeit, das wir immer am besten als Maassstab für das Können und Wollen der Kunst dieser Zeit benutzen werden, geht über solchen Naturalismus beträchtlich hinaus. Nur ein Schritt weiter und wir gelangen von hier zu der mehr andeutenden, als ausführenden Fleckenmalerei, wie sie denn auch in kleinen, flüchtig behandelten Bildern zweiten Stils, in denen das Landschaftliche das Figürliche überwiegt, thatsächlich nicht fehlt.

Die Kunst der Bilder und auch der Architekturen des sog. zweiten Stils hat im Ganzen einen selbständigen, im ununterbrochenen Zusammenhang mit der Gesammtentwickelung der griechischen Malerei herausgebildeten Charakter. Im Gegensatz dazu wendet sich die Malerei, die wir — wenigstens in Pompeji — in der folgenden Zeit, während der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts nach Chr. antreffen, alten Mustern zu. Die Ruhe, die in der kühlen, nun nicht mehr architektonisch, sondern flächenhaft behandelten Wanddecoration herrscht, scheint sich den Bildern mitgetheilt zu haben. Feierliche Handlungen werden mit Vorliebe als Motiv gewählt, die Figuren meist in gemessener Haltung hingestellt. Sie sind gemässigt in den Bewegungen, zurückhaltend im Handeln. Die Gewänder sind in den Falten einfach und streng gezeichnet. Die Figuren stehen vielfach in Landschaften, wie Schauspieler vor Coulissen, ohne eigentlichen Zusammenhang mit dem Raum. Die Beobachtung des Zusammenschlusses des Raumes und der Figuren durch den Farbenton scheint abhanden gekommen zu sein; in den Gewändern herrscht die bunte Schönfarbigkeit wieder vor, die Körper sind mit der einfachsten Modellirung durch Schatten- und Lichtlage im Lokalton durchgeführt. Von coloristischen Wagnissen, an denen die Bilder des zweiten Stils reich sind, findet sich keine Spur. Es scheint mir zweifellos und lässt sich des Weiteren aus dem Inhaltlichen und der Compositionsart der Bilder heraus begründen (vgl. Berliner Winckelmannsprogramm 1895), dass wir hier eine mit dem gleichzeitigen Classicismus der Sculptur parallelgehende Richtung der Malerei zu erkennen haben, die an die alte Malerei des fünften und vierten Jahrhunderts wieder anknüpfte. Wickhoff hat diesen Bildern weniger Beachtung geschenkt als dem decorativen Aufbau der Wände, deren Muster er der vielfach aegyptisirenden Romantik wegen aus Alexandrien überkommen denkt. Gerade seine vorhergehende Untersuchung der älteren Malerei konnte, wie ich anzudeuten suchte, hier ihm den Weg weisen, und auf diesem Wege würde er dann zugleich für die Bemühungen der Archaeologie, überhaupt Spuren der früheren Kunst auf den Pompejanischen Wänden wiederzufinden, eine etwas mildere Auffassung gefunden haben.

Jetzt scheinen ihm diese Bemühungen in Bausch und Bogen gar nicht geringschätzig genug beurtheilt werden zu können und er will nur die als Copien älterer Werke deutlich gekennzeichneten, bekannten kleinen Bilder von den Wänden aus der Farnesina gelten lassen. Damit ist dem Studium der „Antike“, wie es in der frühkaiserlichen Zeit von den Künstlern getrieben wurde, keines Falls genügend Rechnung getragen.

Was in Pompeji auf den dritten Stil folgt, schliesst in den Formen nicht an ihn, sondern vielmehr wieder an den zweiten Stil an. Wickhoff leitet den vierten Stil mit seinen Architekturdecorationen von Rom her. Ich glaube, dass diese Auffassung die richtige ist. Der vierte Stil kommt nach Mau's Versicherung, vereinzelt in Pompeji schon kurz vor dem Erdbeben des Jahres 63 vor — damals wird er gerade Mode gewesen sein —, findet aber erst nach dem Erdbeben allgemeine Aufnahme und seine Ausbildung. Ich denke mir, dass nach dem Erdbeben die starke Nachfrage einen Zuzug zahlreicher fremder Maler nach Pompeji zur Folge gehabt hat, die die neumodische, bis dahin in der Stadt noch wenig gekannte Decorationsweise mitbrachten. Dass dieser Zuzug aber von Rom aus stattfand, dafür finde ich den Nachweis in der Uebereinstimmung einer ganzen Reihe gerade der hervorragendsten und die neue Weise am glänzendsten repräsentirenden Decorationen mit den neronischen Malereien in den Thermen des Titus, die keineswegs heute so gänzlich unkenntlich geworden sind, wie man in der Regel annimmt. Neben diesen fremden Malern werden die einheimischen Meister von Pompeji, also die alten Vertreter des dritten Stils, bei der Masse von Arbeit, die der rasche Wiederaufbau der Häuser erforderte, ihrerseits reichlich weiter zu thun gehabt haben. Aber sie mussten nun natürlich die neue Mode mitmachen. Da lässt es sich denken, dass ihre Malereien anders ausfielen, als die der zugezogenen Künstler, und sowohl im Decorativen wie in den Bildern die alte Manier immer noch genug durchblicken liessen. Aus diesem Verhältniss erkläre ich mir den scheinbaren Uebergang, den man an vielen einfacheren Wände vom dritten in den vierten Stil wahrzunehmen glaubt und das Nebeneinander von grandioser, freiester Phantastik und trockener Langweiligkeit, von blendendem Formenreichthum und nüchterner Kahlheit in dem, was uns aus diesem Stile der letzten Zeit von Pompeji erhalten ist.

Nach Wickhoff ist der vierte Stil nicht nur von Rom nach Pompeji gebracht: er hat in Rom seine Heimath, ist im eigentlichsten Sinne nationalrömisch. Wir kommen hiermit zu dem schon eingangs berührten Hauptthema des ganzen Buches: der Grundzug der römischen Kunst, das Eigenartige, was sie von aller früheren Kunst unterscheidet und wodurch sie über alles Frühere hinausgeht, ist der Illusionismus, d. h. die Wiedergabe nicht der Körperlichkeit der Gegenstände, sondern ihrer Erscheinung vor den Augen. Wickhoff hat diesen Gedanken auf breitester Grundlage durchgeführt nicht nur an der Malerei, sondern auch an der Plastik. Der Illusionsstil ist für ihn ein altes echtes Product des italischen Bodens.

Er findet ihn schon, wenn auch mit den einfachsten Mitteln versucht, in den etruskischen Portraits mit ihrer frappirenden Momentwirkung, und sucht nun zu zeigen, wie er in die den Römern überlieferte griechische Kunst, der so etwas ganz fremd gewesen sei, eindringt, wie schliesslich in den Reliefs am Titusbogen die Neuschöpfung vollendet ist, wie hier Plastik und Malerei, diese in vollem Localcolorit durchgeführt, vereint und mit der umgebenden Luft und dem Sonnenlicht zusammenwirkend zum ersten Mal den Eindruck täuschender Wirklichkeit ganz erreicht haben. „Das Relief hat Respirazion, wie die Bilder des Velasquez.“ Mit diesem Werk tritt die römische Reichskunst in die Geschichte ein. „Was in alten Zeiten die Kunst in Aegypten und im Oriente auf die einfachste Weise versucht hatte, Ausschnitte aus dem wirklichen Leben mit aller Naturtreue zu geben, das war, nachdem das edle Schauspiel der hellenischen Kunst mit ihren idealen Darstellungen physischer und geistiger Mächte vorübergegangen war, mit den feinsten Mitteln eines illusionistisch wirkenden Stiles wieder aufgenommen und beglückend durchgeführt worden. So war der Kreis künstlerischen Schaffens zum ersten Male geschlossen. Nun konnten kommende Jahrhunderte an der Schöpfung neuer Ideale arbeiten und das durch deren Herrschaft neu gestaltete Leben konnte dann, von genialischen Beobachtern hergestellt, wieder Illusion hervorrufen.“

Die Darstellung der Entwickelung der römischen Plastik nimmt einen grossen Raum in der umfangreichen Arbeit Wickhoff's ein. Ein paar Worte genügen nicht, um sie zu würdigen oder sie zu kritisiren. Wenn sie hier nur der gezogenen Parallele mit der Malerei wegen gestreift werden konnte, so soll das doch nicht geschehen, ohne auf das Beste, was sie enthält, die ausgezeichnete Behandlung des Portraits und der Ornamentik wenigstens hinzuweisen.

Wickhoff bezeichnet als das Wesentliche der Illusionsmalerei, dass sie den Beschauer auffordert, unverbunden nebeneinander gestellte Farbentöne durch die supplirende Erfahrung zu zusammenhängender Raumwirkung umzuschaffen. Es sind in den Malereien des vierten Stils hauptsächlich die Achitecturen und die eng mit diesen verbundenen decorativen Stücke, in denen er den Illusionismus durchgeführt findet. „Nirgends mehr sind mit sorgfältiger Achtsamkeit auf Rundung die Dinge in Licht und Schatten gesetzt, sondern die hellen Farbenflecke stehen nebeneinander, den Schimmer des Lichtes im Süden vortäuschend.“ Als glänzende Proben dieses Stils lehrt uns eine meisterhafte Analyse die schwebenden Gruppen auf den Nebenfeldern der Wände, die Stillleben und Küchenstücke kennen, wie sie z. B. im Macellum, und anderwärts, besonders ähnlich in der casa dei Dioscuri und jetzt in dem neu ausgegrabenen Hause der Vettii zu sehen sind. Wer die Pompejanischen Malereien kennt, wird, einmal vertraut gemacht mit dieser Art, sich an vieles verwandte und gleich vollendet Ausgeführte erinnern, so z. B. an die prachtvollen Masken zwischen Guirlanden im Admetzimmer des Hauses des Caecilius Jucundus, dann aber auch an zahlreiche kleinere selbständige Bilder, wie an das vom Eroten

verkauf und die Leda der casa dei capitelli colorati, an Manches aus der casa dei Dioscuri, an die Erotenbilder aus der casa di Lucrezio u. A. Die grossen mythologischen Bilder dagegen bleiben in dem Illusionismus hinter den kleineren zurück, wenn auch nicht alle in gleichem Maasse, wie das vorzügliche Ares-Aphrodite-Bild (Helbig 320 Neapel Mur. naz. 9248) der casa di Marte e Venere beweist. Wickhoff erklärt das aus dem Umstande, dass „selbst an ganz illusionistisch behandelten Wänden die mythologischen Scenen nicht für diesen Stil erfunden, sondern aus einem früheren Zustande des Architekturstils übernommen zu sein scheinen", wie denn z. B. die aus dem Herkulanensischen Bilde zweiten Stils bekannte Medea im vierten Stil mehrfach ähnlich wiederkehrt. Nicht nur aus dem früheren Architekturstil, sondern der früheren auch noch weiter zurückliegenden Malerei überhaupt sind sie zum grossen Theil entnommen, was Wickhoff ja nun freilich einmal nicht zugeben will. Der Unterschied in der Behandlung zwischen den grossfigurigen Compositionen und den kleinen Bildern ist, wie wir gesehen haben, in den Malereien des zweiten Stils ganz derselbe.

Es wurde vorhin bemerkt, dass die Fleckenmalerei, die ein Kennzeichen — wenn auch nicht das einzige — des Illusionismus ist, bereits in den kleineren Bildern des zweiten Stils vorkommt. Damit fällt die Annahme, dass der illusionistische Stil eine Neuschöpfung der römischen Kunst sei. Wickhoff hat sich selbst dadurch widerlegt, dass er als Beispiel, wie „illusionistischen Landschaftsbildern die continuirende Darstellungsweise als integrirender Bestandtheil sich einfügt", die Esquilinischen Odysseelandschaften citirt und behandelt. Es ist absolut sicher — wie schon Mau (Mittheilungen des Römischen Instituts 1895 S. 227 ff.) hervorgehoben hat — dass diese Bilder dem zweiten Stile angehören, sicher durch die umrahmende Architektur und durch die malerische Behandlung, die innerhalb des zweiten Stils durchaus nicht einzig dasteht. Nicht ganz so bestimmt, doch mit grosser Wahrscheinlichkeit können wir aber auch das Bild, das Wickhoff als das einzige Beispiel historischer Illusionsmalerei in Pompeji findet, das monderhellte Nachtstück mit dem trojanischen Pferd (Helbig 1326), eben seiner stilistischen Ausführung wegen, für die das Neapeler Museum die Analogieen bietet, als ein Werk des zweiten Stiles bezeichnen. Wickhoff nennt die Odysseelandschaften „das consequente Resultat einer Kunstrichtung, deren ältestes Beispiel in dem hölzernen Pferde aus Pompeji vorliegt, zu dem sie sich so verhalten wie die ihnen etwa gleichzeitigen (!) Reliefs der Trajanssäule zu den Reliefs des Titusbogens". Beide Werke müssen wir vielmehr, wenn wir den Ausdruck einmal wesentlich von der Kunstart gebrauchen wollen, noch hellenistisch nennen.

Der Illusionismus ist daher nicht eine römische Neuschöpfung, sondern in der griechischen Kunst schon vorbereitet, in der römischen weiter ausgebildet. Zu demselben Resultate ist Mau in seiner Besprechung der Genesis gelangt. Und nicht nur in der Malerei finden wir ihn früher, als

Wickhoff meint, sondern auch in der Plastik. In all dem Reichthum, den uns die Funde der letzten Jahrzehnte an hellenistischen Sculpturwerken wiedergebracht haben, zeigt ein in seiner Art doch wieder vereinzelt dastehendes Stück, wie der bekannte weibliche Kopf von Pergamon, wie unendlich wenig uns schliesslich von der ganzen Kunst dieser äusserst productiven Zeit geblieben ist. Der pergamenische Kopf ist ein Meisterstück feinsten illusionistischen Stils. Er verhält sich zu einem Werke wie dem Kopf des Praxitelischen Hermes mit seinen festen, deutlich gesonderten Einzelformen „wie ein Gemälde mit aufgelöstem Lichte zu einem Bilde mit geschlossenen Licht- und Schattenmassen. Die Einzelformen sind nicht weniger vollkommen als an dem Praxitelischen Kopfe, aber sie sind unlösliche Theile eines Ganzen; sie stehen wie malerische Werthe neben- und gegeneinander". (Kekule von Stradonitz, „Das Museum" 1896 Lieferung 2.)

Die Bedeutung der Wickhoff'schen Arbeit büsst wenig dadurch ein, dass die Hauptthese in der strengen Formulirung, in der sie ausgesprochen ist, nicht Stich hält. Wenn künftighin namentlich die antike Malerei lebhafter als bisher und in anderer förderlicherer Weise behandelt werden wird, so wird das wesentliche Verdienst daran die Einleitung der Genesis mit ihrer Fülle neuer Gedanken und neuer fruchtbarer Gesichtspunkte haben. Und für diesen frischen Impuls kann die Archaeologie dem Vertreter der neueren Kunstforschung, der hier zu ihr gesprochen hat, nicht dankbar genug sein.

Berlin. *Franz Winter.*

Apollonius von Kitium illustrierter Kommentar zu der Hippokratetischen Schrift ΠΕΡΙ ΑΡΘΡΩΝ, herausgegeben von **Hermann Schöne.** Mit 31 Tafeln in Lichtdruck. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1896.

Die von H. Schöne herausgegebene Schrift bildet einen wesentlichen Bestandtheil des in der Bibl. Laurentiana zu Florenz befindlichen Codex LXXIV, 7, jener berühmten Sammlung griechischer Schriften chirurgischen Inhalts, die von Janos Laskaris im Jahre 1492 für Lorenzo de' Medici in Kandia erworben worden.

Apollonius von Kitium, ein griechischer Arzt aus der Schule der empirischen Mediciner, hat in seiner zwischen den Jahren 81 und 58 vor Christus verfassten Abhandlung einen Auszug aus dem Werke des Hippokrates über Einrenkungsmethoden geliefert, die wichtigsten Operationsvorschriften kurz erläutert und durch Illustrationen veranschaulicht. Der im Florentiner Codex in einer aus dem 9. bis 10. Jahrhundert stammenden Abschrift auf uns gekommene Text ist schon früher gedruckt worden, zum ersten Male aber werden jetzt sämmtliche der Abschrift beigegebene Abbildungen und zwar in Lichtdruck (von Albert Frisch) veröffentlicht.

Dem nach der Handschrift neubearbeiteten Text S. 1—35 und den darauf folgenden Lichtdrucktafeln I—XXXI hat der Herausgeber eine

Einleitung S. V—XXXIX vorangestellt, in welcher zuerst eine genaue Beschreibung der Pergamenthandschrift in ihrem heutigen Zustande, sodann eine überaus sorgfältige Untersuchung über die Entstehungszeit und die weitere Geschichte derselben geboten wird und schliesslich die Abbildungen besprochen werden. Zu dem Ergebnisse, dass es sich um ein Erzeugniss byzantinischer Betriebsamkeit des neunten oder allenfalls der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts handelt, kommt der Verfasser aus paläographischen Gründen sowie in Folge der Erwägung, dass eines der bald nach Fertigstellung des Florentiner Buches auf einige freigebliebene Blätter eingetragenen drei Lobgedichte auf den Compilator und Schreiber der Chirurgensammlung Niketas, der, wie es scheint, Arzt war, wenn nicht Alles trügt, bereits von Suidas um 970 citirt wird. In zwei der auf S. XII—XIV abgedruckten Lobgedichte[1]) wird Niketas u. A. auch dafür gepriesen, dass er die chirurgischen Schriften durch einen Maler habe illustriren lassen. (Gedicht I, 14; II, 12). Für die Schöne'sche frühe Datirung ist auch noch hervorzuheben der Umstand, dass nach den Erfahrungen bedeutender Paläographen (Wattenbach, Anl. z. gr. Paläogr. 3. Aufl. S. 57) etwa seit der Mitte oder dem Ausgange des zehnten Jahrhunderts die eingegrabenen Linien regelmässig über der Schrift stehen, während sie in der Florentiner Handschrift sich unterhalb derselben befinden. Letzteres führt denn auch Schöne unter den Anzeichen der frühen Entstehung an.

S. XVI—XXIV wird eingehend von der Geschichte unserer Handschrift und der nach derselben angefertigten Copien gehandelt. Diese Copien sind:

1. Handschrift 2248 in der Pariser National-Bibliothek, wahrscheinlich eine Bearbeitung des Laskaris, welcher eine ganze Anzahl von Blättern beigebunden ist, die Illustrationen zu der Chirurgensammlung in ziemlich roher Ausführung enthalten, z. Th. Nachbildungen der Illustrationen des Codex Laur. LXXIV,7, z. Th. freie Compositionen, wahrscheinlich von einem Ἰωάννης ὁ Σαντοριναῖος herrührend;

2. Handschrift 2247 derselben Bibliothek, von dem Kalligraphen Christoph Auer nach der Bearbeitung des Laskaris in den vierziger Jahren des 16 Jahrhunderts geschrieben und mit sehr sorgfältigen, völlig modernisirten, dem Francesco Primaticcio wahrscheinlich mit Recht zugeschriebenen Illustrationen ausgestattet;

3. eine Abschrift des Textes mit Illustrationen, welche Dietz (Schol. in Hipp. et Galenum I praef. p. XI) in der Bibliothek der Faculté de Médecine in Paris sah;

4. eine Handschrift in Berlin: Meermannhandschr. cod. Philipp. 1533.

Die beiden zuletzt genannten aus den Pariser Handschriften 2247 und 2248 abgeschrieben.

5. Die Handschrift Nr. 3632 der Universitätsbibliothek zu Bologna, wahrscheinlich aus dem 16. Jahrhundert, enthält farbige Nachbildungen fast aller Apolloniusillustrationen des cod. Laur.

[1]) Das erste Gedicht ist auf Tafel XXXI in Lichtdruck nachgebildet.

S. XXVI—XXX erörtert Schöne die Bedeutung der der Florentiner Handschrift beigegebenen Abbildungen im Allgemeinen und liefert schliesslich S. XXX—XXXIX ihre Beschreibung.

Die kunstgeschichtliche Frage, auf die es uns hier in erster Reihe ankommt, ist diese: Inwieweit sind die Abbildungen selbständig von ihrem Urheber, dem byzantinischen Maler des 9. bis 10. Jahrhunderts, erfunden, inwieweit geben sie ältere Darstellungen wieder?

Dass der Commentar des Apollonius schon ursprünglich mit farbigen Abbildungen versehen war, giebt Letzterer selbst an. Da die Abbildungen zum Verständniss der von Apollonius gegebenen Beschreibungen der verschiedenen Einrenkungsmethoden von grösster Bedeutung waren, so ist es schon an sich wahrscheinlich, dass auch den Abschriften seines Werkes Copieen dieser Bilder beigegeben wurden und somit auch dem von Niketas mit der Illustration seiner Ausgabe des antiken Werkes betrauten Maler vorlagen. Für die Benutzung älterer Muster bringt Schöne dann noch scharfsinnig einige Beweise bei: Das zweite Lobgedicht enthält Anspielungen auf antike Illustrationen (II, 5—10), beziehungsweise auf illustrierte Exemplare von Appolonius' Commentar, welche dem Niketas vorlagen (Vers 27—33); sodann bieten die Abbildungen selbst Merkmale solcher älterer Muster:

1. Viele der Darstellungen greifen störend über die byzantinischen Umrahmungen hinaus, sind also nicht unmittelbar für dieselben componiert.

2. Die häufig anzutreffende Nacktheit der operierenden Aerzte verträgt sich nicht mit der Auffassungsweise der Byzantiner, die das Nackte möglichst vermieden.

3. Nach einer Angabe des Apollonius fehlte in einer Illustration der Originalausgabe der zweite Arzt. Dasselbe ist an der betreffenden Stelle auch in dem Florentiner Buche der Fall (Taf. VIII).

4. Eine gänzlich sinnlose Darstellung des βάθρον Ἱπποκράτους (Taf. XXIV) lässt sich nur als Wiedergabe eines alten Vorbildes erklären, „welches durch häufige willkürliche und verständnisslose Reproduction völlig verändert ist“.

5. Auch bei den auf mehreren Bildern dargestellten Haspeln hat man es ohne Zweifel „mit verständnissloser Reproduction älterer Zeichnungen zu thun“.

Mit Recht lässt sich Schöne in seiner Annahme älterer Vorlagen dadurch nicht irre machen, „dass die Figuren im Durchschnitt sehr byzantinisch aussehen“, man bedenke nur, „wie lang der Canal der Tradition vom 1. Jahrh. v. Chr. bis zum 9. Jahrh. n. Chr. ist“; mit Recht giebt er ferner die Möglichkeit zu, „dass einzelne Figuren und ganze Gruppen, die in den Vorlagen undeutlich geworden oder gar nicht mehr vorhanden waren, in dieser Handschrift frei ergänzt worden sind“.

Nachstehend soll der Versuch einer Scheidung der muthmasslich erst im 9. bis 10. Jahrhundert entstandenen Theile der Abbildungen von den mit den antiken Vorbildern eng zusammenhängenden Elementen gemacht werden.

Die Umrahmungen der Bilder sind folgendermassen gestaltet: Zwei Säulen tragen ein niedriges, geradliniges Gebälk, das über den Capitälen verkröpft ist und vier reich verzierte halbkreisförmige, concentrisch angeordnete Bogenleisten stützt. Das Gebälk und diese Halbkreise umgeben ein Tympanon, das in den meisten Fällen mittelst einander schneidender, Rauten bildender Linien oder eines aus Reihen von Halbkreisen bestehenden Musters durchweg verziert ist. Die Rauten sind meist in der Mitte durch einen Punkt und die Halbkreise durch einen senkrecht aufsteigenden Strich, der in einen kleinen Kreis ausgeht und etwa an einen, eine Knospe tragenden Stengel erinnert, belebt. Es kommen aber auch Einzelornamente vor: ein Stern, ein unten nach beiden Seiten in ein Blattornament ausgehendes Kreuz, eine Vase, ein oder mehrere Pflanzen. Von den Enden des Gebälkes steigt je ein nach aussen geschwungenes Blattornament auf.

Mit Ausnahme der Bilder auf den Tafeln III, VII, IX, XIX, XXVII sind die Architekturen mit zurückgeschlagenen Vorhängen versehen, die mit dem einen oberen Ende am Gebälk, mit dem anderen an oder hinter dem Capitäl befestigt und etwa in der Mitte ihrer Länge mittelst eines breiten, um den Säulenstamm geschlungenen Bandes gerafft sind. Offenbar liegt der Gedanke eines reichen Portalbaues diesen Umrahmungen zu Grunde, welche an die Umrahmungen jener Uebersichtstabellen der Parallelstellen in den Evangelien, der Eusebianischen Kanonestafeln, auf den ersten Blättern syrischer und byzantinischer Evangelienhandschriften erinnern.

Allerdings ist in diesen Handschriften der Rundbogen sehr oft noch von einem rechteckigen Rahmen umgeben, daneben aber kommt immer wieder der rundbogige Abschluss vor, welcher offenbar die frühere Form war. Wir finden dieselbe auf den ersten auf uns gekommenen Kanonestafeln: denjenigen des syrischen Evangelienbuches des Rabula vom Jahre 586 in der Laurentiana[2]) und denen des griechischen Evangelienfragmentes im Britischen Museum Add. 5111, wohl noch aus dem 6. Jahrhundert[3]), so wie auf den unter syrischem Einflusse entstandenen Kanonestafeln in dem lateinischen Evangeliar von St. Medard zu Soissons (um 827)[4]). Aehnliche rundbogige Umrahmungen zeigen auch drei der Blätter mit figürlichen Darstellungen: 1. Christus zwischen Petrus und Paulus, 2. und 3. je zwei Evangelisten, welche dem armenischen Texte des Evangeliars im Kloster Etschmiadzin vom Jahre 989 voranstehen und, wie Strzygowski erwiesen

---

[2]) Abbildungen bei Assemani, Bibl. Med. Laur. et Palat. codd. mss. orient. catalog. Flor. 1742 und danach bei Biscioni Bibl. Med. Laur. catal. T. I, Fl. 1751. Garrucci, Storia d. arte crist. III, T. 128—140.

[3]) Abbild. bei Henry Shaw, Illuminated ornaments selected from manuscripts of the middle ages, Specim. I; theilweise auch bei Humphreys and Owen Jones, The illuminated books of the middle ages, 1. Blatt No. II I/II.

[4]) Pariser National-Bibl. lat 8850. Abbild. bei Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Tafel zu S. 31 nach Bastard.

hat, der syrischen Kunst des 6. Jahrhunderts entsprungen sind[5]). Einen Rundbogen tragen auch die Säulen in der ersten Miniatur des Chludoff-Psalters aus dem 9. Jahrhundert in Moskau, in welcher David mit einem Chor Musicirender unterhalb des Brustbildes Christi dargestellt ist[6]). Auch in Einzelheiten der Ornamentierung stimmen unsere Umrahmungen vielfach mit den byzantinischen Kanonestafeln überein. Die Marmorirung der Säulenschäfte findet sich häufig auf den letzteren, ebenso immer wieder das korinthisirende Capitäl. Der an die Polsterseite des jonischen Capitäls erinnernde, nach den Enden sich verbreiternde, in der Mitte durch einen kleinen Kreis unterbrochene Streifen über dem Capitäl, wie er sich auf mehreren Blättern unserer Handschrift findet, lässt sich wiederholt nachweisen, so z. B. in den syrischen Miniaturen in Etschmiadzin aus dem 6. Jahrhundert[7]), in dem Evangeliar No. 64 der Pariser National-Bibl. (10. Jahrh.)[8]), auf den Kanonestafeln des Evangelienbuches No. 67 der Oeffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg (10. bis 11. Jahrh.)[9]) und der Evangelienhandschrift 4⁰ No. 39 der Königlichen Bibl. zu Berlin (11. bis 12. Jahrh.) Bl. 22v.—25r.

Die oben erwähnten Blattornamente an den Enden des Gebälks findet man bereits auf einigen Kanonestafeln der Handschrift des Rabula sowie an den betreffenden Stellen des Evangeliars in Etschmiadzin und dann immer wieder, so z. B. auch in den soeben genannten Handschriften in St. Petersburg und Berlin, allerdings in recht verschiedenen Formen.

Die Säulenbasen in Form einer Stufenpyramide zeigen schon die Kanonestafeln der syrischen Evangelienhandschrift No. 33 der Pariser National-Bibl. aus dem 6. Jahrh. Dasselbe Motiv findet sich sodann auch in der oben genannten Petersburger Handschrift No. 67.

Für die hübschen theils geometrischen, theils der Pflanzenwelt entnommenen Zierformen der Bogenleisten und der Lünetten giebt es zahlreiche und meist schon sehr frühe Beispiele:

Das aus der Neben- und Uebereinanderstellung zahlreicher übereck gestellter Quadrate, beziehungsweise Rauten, gebildete Schachbrettmuster der äussersten Bogenleiste findet sich schon an den viereckigen Rahmen in der Wiener Dioskorides-Handschrift aus dem 6. Jahrh. Nahe verwandt damit ist der Bogenschmuck der einen syrischen Miniatur der Etsch-

---

5) Abbild. bei Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Taf. II und III.

6) Farbige Abbildung der Umrahmung bei Kondakoff, Миніатюры греческой рукописи псалтири IX вѣка изъ собранія А. И. Хлудова. (Miniaturen einer griechischen Handschrift des Psalters aus dem 9. Jahrhundert aus der Sammlung A. J. Chludoff's) Moskau 1878.

7) Strzygowski a. a. O. Taf. III.

8) Abbild. bei Labarte, Histoire des arts industr. 1. Ausgabe von 1864. Band II, Pl. 83.

9) Abbildungen in dem Prachtwerke: Byzantinische Emails. Sammlung A. W. Swenigorodskoi. Geschichte und Denkmäler des byz. Emails von N. Kondakoff, vor S. 1, 109, 269, 325. Boutowski, Histoire de l'ornem. russe II, Taf. V. u. VI.

miadzin-Handschrift.[10]) Ein späteres Beispiel bietet der viereckige Rahmen des Matthäusbildes im Tetraevangelon No. 572 des Klosters Chilandari auf dem Athos aus der ersten Hälfte des 13. Jahrh.[11])

Für die ornamentalen Motive der inneren Bogenleisten seien folgende Beispiele genannt:

1. Für die an einander gereihten oder in kurzen Abständen auf einander folgenden dreitheiligen Blätter oder Blüthen, Taf. XII, XV, XVII, XIX, XXI, XXIII: Emailstreifen an dem im Auftrage des Erzbischofs Angilbert 835 angefertigten Hochaltar in der Kirche Sant Ambrogio zu Mailand[12]) Eine entsprechende Aneinanderreihung meist zweitheiliger Blätter in dem Rahmen der Miniatur der Höllenfahrt Christi in dem Evangelienfragment No. XXI der St. Petersburger Oeffentlichen Bibliothek (8. bis 9. Jahrhundert). Hierher kann man auch rechnen: die wie auf einen Faden gezogenen Blätter doch wohl in dem berühmten Psalter der Pariser National-Bibliothek No. 139 (X. Jahrhundert).[13]) Wie so viele byzantinische Ornamentmotive, so stammt auch das hier besprochene der an einander gereihten Blattkelche aus dem classischen Alterthum her.[14])

2. Für die Rosetten, Taf. VII, XVI, XXVI—XXIX: Evangelienhandschrift des Rabula[15]); Evangelienhandschriften in der Berliner Königlichen Bibliothek: No. 39 (11.—12. Jahrh.) Bl. 24 v., und 4^{0} No. 66 (12. Jahrh.) Bl. 2 v., 3 r.

3. Für den Lorberzweig Taf. X: Evangelienhandschrift des Rabula[16]) Vergl. das griechische Muster aus dem 4. Jahrh. v. Chr. an einem attischen παραπέτασμα aus der Krim.[17])

4. Für das Pflanzenornament, bei welchem der Stengel in Wellenlinien den Bogen seiner Länge nach durchzieht und in regelmässigen Abständen nach links und rechts Blätter entsendet, Taf. VIII, XIV, XVIII, XIX—XXII, XXVI, XXX: Fragment von Kanonestafeln im Britischen Museum Add. 5111 (6. Jahrh.)[18]); Gregor von Nazianz in der Pariser Nationalbibliothek No. 510 (9. Jahrh.) Bl. 44 r.[19]); Chludoff-Psalter (9. Jahrh.)[20]);

[10]) Abbild. bei Strzygowski a. a. O. Taf. II.

[11]) Abbild. bei Brockhaus: Die Kunst in den Athos-Klöstern. Taf. 28.

[12]) Abbild. in dem Werke: Byzantinische Emails. Sammlung A. W. Swenigorodskoi. Taf. 23, Fig. 16.

[13]) Abbild. bei Racinet, Das polychrome Ornament I, Atlas Taf. XXXI, No. 19.

[14]) Vergl. z. B. das Muster auf einem griechischen Wollenzeuge aus der Krim (3. Jahrh. v. Chr.), Abbild. in Schreiber's Kulturhistorischem Bilderatlas des Alterthums Taf. LXXIV, oder dasjenige von einem griechischem Thongefässe bei Jacobsthal, Grammatik der Ornamente, I. Bänder, Bl. 5; Fr. Sales Meyer, Handbuch der Ornamentik. Taf. 93, Fig 1.

[15]) Abbild. bei Biscioni, a. a. O. Taf. V.

[16]) Biscioni, a. a. O., Taf. XI.

[17]) Abbild. bei Schreiber, a. a. O. Taf. LXXIV, Fig. 11.

[18]) Abbild. bei Henry Shaw, a. a. O. Specimen I, Pl. 3.

[19]) Abbild. bei Stassoff. L'ornement slave et oriental, St. Pet. 1887, Pl. CXX, Fig. 25.

[20]) Abbild. bei Kondakoff, a. a. O.

Bibel des 9. bis 10. Jahrh. in der Vaticana No. 1 (aus der Bibliothek der Königin Christine von Schweden) Bl. 321[21]). Vergl. das Muster von einem antik griechischen Thongefässe bei Jacobsthal, a. a. O. Bl. 6; Sales Meyer, a. a. O., Taf. 93, Fig. 5.

5. Für die zwei umeinander geflochtenen Bänder, Taf. IX: das oben genannte Fragment von Kanonestafeln im Britischen Museum (6. Jahrh.)[22]); syrisches neues Testament vom Jahre 768 im Britischen Museum No. 7157, 4⁰ Bl. 99 v.[23]); Ornamente in einer Handschrift aus dem 10. Jahrhundert, abgebildet bei Stassow, a. a. O., Taf. CXXI, Fig. 37, 38[24]); Bibel in der Vaticana No. 1[25]); Fragment aus einer Handschrift des 9. bis 10. Jahrh. im Britischen Museum, Addit. No. 14668, 4⁰.[26]) Vergl. die antiken Flechtbänder bei Jacobsthal, a. a. O. Bl. 11.

6. Für das gefaltete Band, Taf. XI: Evangelienhandschrift des Rabula (6. Jahrh.)[27]); Umrahmung des Marcus-Bildes auf Bl. 124 v. in der Evangelienhandschrift der Vaticana 4⁰ No. 1522, von Uwaroff[28]) dem 8., von Beissel[29]) (mit einem Fragezeichen) dem 10. Jahrhundert zugeschrieben; Pariser Gregor von Nazianz No. 510. (Abbild. bei Racinet a. a. O. I, Taf. XXXI, Fig. 30.)

7. Für das Zickzack-Muster Taf., XIV: Horizontaler Streifen an einer Miniatur mit der thronenden Gestalt des Nikephoros Botoniates aus dem XI Jahrh.[30]); verwandt, doch nicht so scharfkantig, mehr bandartig stilisirt in der Handschrift des Rabula.[31])

8. Für die eine Reihe bildenden, sich aber nicht berührenden übereck gestellten Vierecke, Taf. XXI, XXIII, XXX: Evangelienhandschrift aus dem 10. Jahrhundert in der Pariser Nationalbibliothek No. 278, Bl. 180.[32])

Die beiden den häufigsten Schmuck der Lünetten bildenden Muster: das Rautenmuster bald mit Punkten, bald ohne dieselben, und das aus Halbkreisen gebildete Schuppenmuster lassen sich schon sehr früh nachweisen. Das Rauten- (oder Schachbrett-)Muster mit Punkten findet sich

---

[21]) Abbild. bei Stassoff, Taf. CXXIII, Fig. 20.

[22]) Abbild. bei Shaw, a. a. O.

[23]) Abbild. bei Stassoff, Taf. CXXVII, Fig. 7.

[24]) Wie es scheint, handelt es sich hier um das Euchologion in der St. Petersburger Oeffentl. Bibl. No. 226, aus dem Katharinen-Kloster auf dem Berge Sinai.

[25]) Abbild. bei Stassoff, Taf. CXXIII, Fig. 21.

[26]) Abbild. bei Stassoff, Taf. CXXVIII, Fig. 8.

[27]) Abbild. bei Biscioni, a. a. O., Taf. VI.

[28]) Graf Uwaroff, Византійскій альбомъ (Byzantinisches Album) Bd. I, Lief. 1, Moskau 1890, S. 95; Abbild. Taf. VI.

[29]) Beissel, Vaticanische Miniaturen, Abbild. Taf. IX.

[30]) Abbild. bei Bayet, Hist. de l'art byz. S. 169, Fig. 53 (doch wohl aus der Chrysostomos-Handschrift in der Pariser Nationalbibliothek, Coisl. 79 (1078—81).

[31]) Biscioni, Taf. XI. Farbige Abbild. bei Stassoff, Taf. CXXVI, Fig. 15. Uergl. auch das Zickzackmuster bei Biscioni, Taf. VIII.

[32]) Abbild. bei Stassoff, Taf. CXXI, Fig. 2.

als Schlussornament der Epistel Pauli an Philemon im Codex Alexandrinus, einer Bibel aus dem 4.—5. Jahrh. im Britischen Museum[33]), ferner im Codex Sinaiticus aus dem 4. Jahrhundert (z. Theil in der St. Petersburger Oeffentl. Bibl. No. 259, zum Theil in der Leipziger Bibliothek), nur dass hier statt der Punkte kleine Kreise in die Rauten gezeichnet sind,[34]) und als Schlussornament des Buches Esra in der Vaticanischen Bibel No. 1209 aus dem 4. Jahrh.[35]) Das Rautenmuster ohne Punkte sieht man in dem oben genannten Codex Alexandrinus am Schlusse des Judasbriefes.[36]) Das Schuppenmuster bietet u. A. ein plastisches Schrankenfragment aus Nola und die Nachbildung solcher Schranken in den Mosaiken der Georgskirche zu Thessalonich aus frühchristlicher Zeit[37]), sowie die sogenannte Stephanskrone in Pest.[38]) Vergl. das antike Schuppen-Ornament bei Owen Jones, Grammar of ornament Pl. XVII, Fig. 10; Pl. XIX, Fig. 36.

Die Untersuchung der Umrahmungen der Apollonius-Handschrift führt zu demselben Ergebniss, welches Schöne auf paläographischem Wege gewonnen, dass nämlich die Handschrift spätestens ins zehnte Jahrhundert gesetzt werden kann. Finden sich auch in den Ornamenten der Kanonestafeln des 11. und 12. Jahrhunderts einige derselben Motive, so wiegen doch im Allgemeinen in diesen späteren Miniaturen andere reichere Pflanzen-Muster vor, die mehr central als peripherisch verwendet werden, in der Ausführung zierlicher sind und mehr ins Einzelne gehen, während die Ornamentmotive unserer Handschrift im Grossen und Ganzen auf eine frühere Zeit hinweisen. Ja, wenn ein grosser Theil der figürlichen Darstellungen und die Schrift es nicht verbieten würden, weiter zurückzugehen, so würde ich die Umrahmungen in eine der frühchristlichen Zeit noch bedeutend nähere Epoche setzen, wies uns doch die vergleichende Betrachtung wiederholt auf Werke des 4.—6. Jahrhunderts hin. In dieselbe Richtung drängt uns auch die Thatsache, dass in der florentinischen Handschrift das architektonische Moment in antikem Sinne in besonders starkem Maasse zum Ausdruck kommt und zwar sowohl in der architravartigen Behandlung des die Säulen verbindenden drei- beziehungsweise zweitheiligen Streifens und vor Allem in seiner Verkröpfung über den Capitälen, als auch in den flott behandelten Vorhängen. Mir ist das Motiv der Verkröpfung nur noch in einer umrahmenden Miniatur-Darstellung bekannt und zwar in einem Bilde des dem 8.—9. Jahrhundert zugeschriebenen lateinischen „goldenen" Evangeliars im Britischen Museum.[39]) Hier ist

---

[33]) Abbild. ebenda Taf. CXX, Fig. 16.

[34]) Abbild. ebenda Fig. 4.

[35]) Abbild. ebenda Fig. 8.

[36]) Abbild. ebenda Fig. 14.

[37]) Abbild. bei Holtzinger: Die altchristliche Architectur 1889, S. 150. Fig. 104 u. S. 151, Fig. 105.

[38]) Abbild. bei Swenigorodskoi-Kondakow, a. a. O. S. 240. Fig. 71. — Fr. Bock, die Kleinodien d. h. röm. Reichs deutscher Nation, Taf. XVI.

[39]) Abbild. bei Humphreys and Owen Jones, a. a. O. Taf. II.

der jugendliche Evangelist Matthäus innerhalb einer Umrahmung dargestellt, die sich in ihrer Hauptform nur dadurch von den Umrahmungen unserer Handschrift unterscheidet, dass der Abschluss nach oben nicht mittelst eines Bogens, sondern einer zweimal gebrochenen Linie stattfindet,

Bei der hier erörterten Sachlage halte ich es nicht für unmöglich. dass dem Niketas und seinem Maler eine Apollonius-Abschrift etwa aus dem 6.—8. Jahrhundert vorlag, in welcher zu den der Urhandschrift nachgeahmten Figurenbildern die Umrahmungen bereits hinzucomponiert waren.

Was nun die figürlichen Darstellungen unserer Handschrift betrifft, so kann ich der Ansicht Schöne's nur beistimmen, wonach dieselben im Grossen und Ganzen ältere Vorlagen zur Voraussetzung haben.

Welcherlei Art diese Vorlagen waren und aus welcher Zeit sie stammten, wie weit dieselben sich bereits von den Originalabbildungen des Werkes des Apollonius entfernt hatten und byzantinisch waren, ob vielleicht „einzelne Figuren und ganze Gruppen, die in den Vorlagen undeutlich geworden oder gar nicht mehr vorhanden waren, in unserer Handschrift frei ergänzt worden sind," das sind Fragen, auf welche die Bilder keine bestimmte Antwort geben. Dass einige Bilder oder einige Stellen derselben direct für unsere Handschrift componirt worden, ist nicht unwahrscheinlich, da „in dem ersten Gedicht ausdrücklich hervorgehoben wird, dass die von Niketas aufgefundenen und benutzten älteren Handschriften sich in einem sehr üblen Zustande befunden haben" und „da die Bilder illustrirter Handschriften der Zerstörung noch mehr ausgesetzt sind als der Text."

Wenn wir unter den bekleideten Gestalten einige antreffen, die in dem Kopftypus, den Proportionen, der Stellung und Gewandung vortrefflich in die Kunstweise des 9.—10. Jahrhunderts hineinpassen, so werden wir es für wahrscheinlich halten können, dass erst der Maler des Niketas sie in seine Bilder hineingebracht hat. Von der Figur des Arztes auf Tafel IX möchte Schöne beispielsweise glauben, dass sie „von dem byzantinischen Illustrator ganz frei erfunden" sei. Und in der That erinnert dieser hoch gewachsene Mann in vorgerückten Jahren mit seinem düsteren bärtigen Gesicht, dem lang auf die Schultern herabwallenden Haare, in der Art, wie sein bis zu den Füssen herabreichendes Gewand sich eng an seinen Körper schmiegt, lebhaft an Gestalten in byzantinischen Werken der auf den Bilderstreit folgenden Zeit.[40]) Dasselbe gilt von dem Arzte auf Tafel XXIII.

---

[40]) Vergl. z. B. die Stellung des Joseph in der Darbringung des Christuskindes im Tempel in dem Pariser Gregor von Nazianz No. 510 (Abbild. bei Pokrowski, Евангелie въ памятникахъ иконографiи преимущественно византiйскихъ и русскихъ. (Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie, vorzugsweise den byzantinischen und russischen), in den Arbeiten des achten (russischen) archäolog. Kongresses, in Moskau 1890, Band I, St. Petersb. 1892, S. 104, Fig. 53); und diejenige des Greises im Gespräche mit Judas, im griechisch-lateinischen Psalter der früheren Hamiltonsammlung (13. Jahrh.) im Berl. Kupferstichcabinet Bl. 196 v. (Abbild. bei Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter Bd. I, H. 1, S. 37, Fig. 52).

Bei Weitem die meisten Gestalten sind nackt, und schon der Umstand, dass es nicht nur der Patient, an dem die Operation vorgenommen wird, sondern mit wenigen Ausnahmen auch die Aerzte sind, deutet, wie Schöne mit Recht betont, auf Anlehnung an die Antike. Nun sind aber die meisten dieser nackten Figuren, wenn auch ihre Haltungs- und Bewegungsmotive wahrscheinlich bereits den Originalbildern im Werke des Apollonius eigen waren, durch den Byzantinismus hindurchgegangen. Man merkt es ihnen vielfach an, dass sie nicht mit unmittelbarer Kenntniss des nackten menschlichen Körpers gezeichnet sind, sondern in schematischer Weise das antike Vorbild wiedergeben. Solche schematische Züge sind beispielsweise die immer wiederkehrende zu weiche und runde Behandlung der Schultern und die Bezeichnung des Knies durch vier helle Flecke, wie wir sie auch in den Miniaturen der Kosmas-Handschrift der Vaticana No. 699 (7. Jahrhundert?) antreffen.[41]) Der byzantinischen Uebung entspricht es auch vollkommen, dass durchweg die Geschlechtstheile weggelassen sind. Wo in byzantinischen Darstellungen aus der biblischen Geschichte nackte Figuren vorkommen, z. B. beim Sündenfall und bei der Taufe Christi, ist dieses stets der Fall.[42]) Christus am Kreuze erscheint auf byzantinischen Bildern entweder in langem, ärmellosen Gewande oder mit einem Lendentuche bekleidet. Letzteres findet sich auch einmal in unserer Handschrift beim Arzte auf Tafel XXVII.

Neben den byzantinischen, beziehungsweise durch den Byzantinismus modificirten Gestalten finden sich aber in der Apollonius-Handschrift auch solche, die das unverfälschte antike Gepräge tragen. Hierher rechne ich die breitschultrige, gut gebaute nackte Gestalt auf Tafel II, die in ihren Körperverhältnissen etwa an den Polykletischen Doryphoros erinnert; ferner den nackten Patienten und den mit kurzem aufgeschürzten antiken Gewande bekleideten, von rechts her die Operation vollziehenden Arzt auf Taf. VII. Die Stellung beider Gestalten ist so zwanglos und anmuthig, wie sie die byzantinische Kunst des 9. bis 10. Jahrhunders schwerlich ohne antike Vorlage hätte schaffen können. Dass die Haltung des nackten Jünglings mit den geschlossenen Füssen und dem etwas zurückgebogenen Oberkörper, als schwebte er, schon früh aus der antiken Kunst in die byzantinische gedrungen, beweist ein Vergleich dieser Gestalt mit der das Pult des Matthäus tragenden Figur auf einem der drei aus dem 6. bis 7. Jahrhundert stammenden Blätter im Britischen Museum Add. 5111.[43]) Für den antiken Ursprung der Figuren der Tafel VII fällt auch der Umstand ins Gewicht, dass die Querstange, an welcher der Patient mit der linken Axel hängt, nicht an den Säulen der Umrahmung befestigt ist, sondern zu einem besonderen, offenbar dem antiken Vorbilde

[41]) Abbild. bei Uwaroff, a. a. O. Taf. IX.

[42]) Bordier, Description des peintures . . . . dans les manuscr. grecs de la bibl. nat. p. 202 betont, dass ihm keine einzige Ausnahme vorgekommen sei.

[43]) Abbild. a. a. O.

entnommenen Gerüste gehört, während auf Tafel XXIII, auf welcher wir die eine der beiden entschieden byzantinischen Arztgestalten antrafen, der Querbalken an die umrahmenden Säulen gebunden ist.

Es ward oben bereits bemerkt, dass die meisten Aerzte nackt sind. Wie bei diesen die Nacktheit, so weist bei den bekleideten Arzt-Figuren, mit Ausnahme der entschieden byzantinischen auf Tafol IX und XXIII, die Art der Bekleidung wieder auf die Antike hin. Es handelt sich immer wieder um einen kurzen, um den Leib gegürteten Chiton meist mit kurzen, nur bis zum Ellenbogen reichenden Aermeln. Die beiden mit Mänteln versehenen Gestalten auf Tafel II (leider sehr zerstört) und Tafel XXX scheinen mir auch antik zu sein. Ein Vergleich des Faltenwurfs beim Mantel auf Tafel II mit demjenigen bei den Mänteln der byzantinischen Figuren auf Tafel IX und XXIII wird mir, glaube ich, bezüglich der Gestalt auf Tafel II Recht geben. Den Arzt auf Tafel XXX aber glaube ich, trotz des zunächst wohl an Byzanz erinnernden Zierathes am kurzen Rocke, wegen der Behandlung des Mantels, sodann aber auch wegen der so freien Stellung wesentlich für die Antike in Anspruch nehmen zu müssen.

Wenn, ganz abgesehen von allen übrigen chronologischen Merkmalen, aus den Figurenbildern der Florentiner Handschrift allein der Versuch einer Zeitbestimmung gemacht werden soll, wird man das neunte bis zehnte Jahrhundert als die wahrscheinlichste Entstehungszeit dieser Bilder annehmen müssen: dies ist die Zeit, in welcher die byzantinische Malerei stark antikisierte, wie das aus den Miniaturen des Pariser Gregor von Nazianz No. 510 aus dem Ende des neunten Jahrhunderts; der Bibel aus der Sammlung der Königin Christine in der Vaticana No. 1 aus dem neunten bis zehnten Jahrhundert; des Jesaias ebenda aus derselben Zeit; vor Allem aber aus den Miniaturen des Psalters No. 139 der Pariser National-Bibliothek aus dem Anfange des zehnten Jahrhunderts zu ersehen ist.

Allerdings sind auch in späterer Zeit antike Vorbilder nachgeahmt worden, so vor Allem in der Handschrift der Pariser National-Bibliothek, Suppl. No. 247 aus dem elften Jahrhundert, welche die Theriaka und Alexipharmaka des griechischen Arztes Nikander, der im ersten Jahrhundert vor Christus lebte, mit Illustrationen enthält, welche offenbar direkt die antiken Bilder wiedergeben[44]; aber dieses Verfahren ist seit dem zehnten Jahrhundert doch mehr nur eine Ausnahme.

Im Verlauf meiner Arbeit glaubte ich einmal den Compilator und Schreiber des Florentiner Codex: Niketas in einem hochgestellten Manne dieses Namens etwa aus der Mitte des zehnten Jahrhunderts sehen zu dürfen. Obgleich bald darauf diese meine Vermuthung mir aus paläographischen Gründen sehr zweifelhaft geworden ist, übergehe ich sie nicht ganz mit Stillschweigen, da erst eine mir wünschenswerth erscheinende Nachprüfung des vollständigen Materials, wie es mir nicht zu Gebote steht, eine endgiltige Entscheidung ermöglichen dürfte.

---

44) Abbild. in der Gazette archéologique 1875, Pl. 18, 32.

Ein Protospatharius (etwa General) Niketas, welcher in den sechziger Jahren des zehnten Jahrhunderts unter dem Kaiser Nikephoros Phokas als Anführer der Flotte (Drungarius) im Kriege gegen die Sarazenen auf Sicilien sich nicht bewährte, war als ein gelehrter Mann bekannt und fertigte während einer Gefangenschaft in Afrika im Jahre 966 eine gegenwärtig in der Pariser Nationalbibliothek unter der No. 497 aufbewahrte Abschrift der Reden des h. Basilius eigenhändig an.

Das höfische, hochtrabende Lob, das in den drei der Florentiner Handschrift vorgesetzten Gedichten, von denen das erste wahrscheinlich von einem Kaiser herrührt, dem Urheber der Chirurgensammlung Niketas gespendet wird, besonders auch jene Stelle des ersten Gedichtes V. 24 bis 28, in welcher die Schwertträger (ὑπουργῶν ὅσοι γυμνὰ κρατεῖτε ῥωστικώτατα ξίφη), also doch wohl Männer „mit dem Range von πρωτοσπαθάριοι“,[45]) aufgefordert werden, den Niketas zu feiern, würde gut zu einem solchen vornehmen hochgestellten Staatsdiener passen. Freilich scheint der Niketas der Florentinischen Handschrift, da er im ersten Gedicht als Hippokrates angeredet wird, Arzt gewesen zu sein, aber man braucht wohl in einem so schwülstigen Lobliede derartige Bezeichnungen nicht zu wörtlich zu nehmen, übrigens liegt wohl auch nichts gegen die Annahme vor, dass die Gelehrsamkeit des Protospatharius Niketas der Pariser Handschrift sich auch auf die Heilkunde erstreckte.

Der Beweis für oder gegen den Identificierungsversuch wird nur durch den eingehendsten Vergleich der beiden Handschriften erbracht werden können. So weit es mir möglich war, habe ich diesen Vergleich angestellt und zwar an der Hand einerseits der auf den Schöne'schen Bildertafeln mittelst der Photographie wiedergegebenen Textstellen und des Facsimile einer Seite der Florentiner Handschrift bei Wattenbach und von Velsen, Exempla codicum graecorum litteris minusculis scriptorum, Heidelberg 1878, Tab. XXXXII, andererseits des Facsimile einer Seite der Pariser Basilius-Handschrift bei Omont, Fac-similés des manuscrits grecs datés de la bibl. nat. du IX au XIV s., Paris 1891, Pl. VI und des Facsimile der Nachschrift bei Schlumberger, Un empereur byzantin au X. siècle, Nicephore Phocas, Paris 1890, S. 465, wo auch von dem Protospatharius Niketas eingehender gehandelt wird. Das Ergebniss dieses Vergleiches ist nun allerdings nicht gerade günstig. Namentlich erregen die Buchstaben κ und υ Bedenken: der erste wird in den mir vorliegenden Bruchstücken der Florentiner Handschrift, mit Ausnahme der Ueberschriften in Uncialschrift, stets so: ϗ geschrieben, in den Bruchstücken der Basilius-Handschrift aber bildet neben dieser selten vorkommenden Form das κ die Regel; der Minuskelform υ im Florentiner Codex steht das zuweilen gebrauchte v der Pariser Handschrift gegenüber, doch ist die Form υ die häufigere. Auch in der Schreibweise des ε macht sich ein Unterschied bemerkbar.

Ein ferneres Bedenken ist dieses, dass die eingegrabenen Linien in

---

[45]) Vergl. Schöne's Vermuthung. S. XV, Anm. 11.

der Basilius-Handschrift, so weit ich es aus der Photographie des Bruchstückes bei Omont ersehe, im Gegensatze zu der Florentiner Handschrift, sich oberhalb der Schrift befinden.

Was den Gesammtcharakter der Schrift im Pariser Buche betrifft, so unterscheidet er sich besonders stark von den steilen, ja ein wenig nach links überfallenden Buchstaben des Haupttextes der Chirurgensammlung (nach Thompson, Handbook of greek and latin palaeography, p. 162 eines der Kennzeichen der Minuskelschrift vom neunten bis zur Mitte des zehnten Jahrhunderts), während er sich eher mit der fliessenden und schrägeren Schrift der erklärenden Beischriften auf den Bildblättern verträgt. Hat der Niketas des Florentiner Codex den Haupttext selbst geschrieben und nicht etwa von einem Schreiber ausführen lassen,[46]) so standen ihm, wie das ja auch heut' zu Tage vorkommt, gewissermassen zwei Schreibweisen zu Gebote: eine kalligraphische und eine zum täglichen Gebrauche, die natürlich vielfach übereinstimmen, aber sich doch auch wesentlich unterscheiden. *E. Dobbert.*

J. B. Supino. Il Camposanto di Pisa. Florenz. Fratelli Alinari. 1896. Mit zahlreichen Abbildungen. 8⁰. S. 317.

Der Verfasser, dem wir schon Studien über den Camposanto, welche im Archivio storico dell 'arte 1894 veröffentlicht wurden, verdanken, giebt in diesem Werke eine auf neue archivalische Forschung gegründete Geschichte des Bauwerkes, eine ausführliche Besprechung und Beschreibung sämmtlicher Wandgemälde, welche, soweit dies möglich war, nach photographischen Aufnahmen in einem freilich allzu kleinen Formate reproduzirt sind, und eine Beschreibung in Versen aus dem Ende des Quattrocento. Aus den einleitenden Darlegungen erfahren wir, dass an dem 1272 von Giovanni begonnenen Bau während des ganzen XIV. Jahrhunderts bis über 1400 hinaus gearbeitet ward, dass das Maasswerk der Arkaden eine spätere Hinzufügung ist — noch in den Jahren 1459 bis 1464 wird dasselbe an 28 Bögen von Florentiner Steinmetzen ausgeführt und erst damit die Zierausstattung des ganzen Gebäudes vollendet —, und dass eine Anzahl von Fenstern im Norden und Westen im XV. Jahrhundert mit Glasmalereien geschmückt wurden. Für die Stiftung der Altäre und Kapellen konnte eine genaue Datirung gewonnen werden, leider aber noch nicht für das früher fälschlich dem Giovanni Pisano zugeschriebene Tabernakel über dem Hauptportal. Als erste nachweisbare Malerei im Camposanto wird eine Madonna mit Heiligen von Vicino da Pistoja genannt, die nicht erhalten ist, über die weitere Thätigkeit von Wandmalern aber erfahren wir auch jetzt nichts Bestimmtes vor 1371, in welchem Jahre Francesco da Volterra

---

[46]) Bei der Annahme eines Schreibers wäre die Stelle im zweiten Lobgedichte, V. 15, 16: φερωνύμου Νίκης δὲ καὶ χεῖρες πάλιν τὰς ἐκφράσεις γράφουσι τῶν μορφωμάτων auf die Beischriften der Abbildungen zu beschränken, wogegen mir kaum etwas vorzuliegen scheint.

(Francesco di maestro Giotto) die Geschichte des Hiob ausführt. Wie bekannt, folgen 1377 Andrea da Firenze, 1384 bis 1386 Antonio Veneziano, welche das Leben von San Raniero schildern, 1390 Piero di Puccio mit seinen Genesisdarstellungen, 1391 Spinello Aretino (Legende der hh. Ephesos und Politus) und endlich 1469 bis 1485 Benozzo Gozzoli. Neu und von grossem Interesse ist die urkundliche Angabe, dass im Jahre 1467 Andrea Squarcione im Camposanto gemalt hat. Dieser Künstler kann, wie der Verfasser ausführt, kein anderer als Mantegna sein, welcher 1466 ja in Florenz war. Man ehrt ihn am 3. Juli in Pisa durch ein Festessen. 1469 bietet ein Vincenzo von Brescia seine Dienste an, welche aber, da Gozzoli schon an der Arbeit ist, nicht angenommen werden. — Das Hauptinteresse Supino's wendet sich, wie leicht begreiflich, der oft behandelten Frage nach den Meistern der Auferstehung Christi, des Triumphes des Todes, des Eremitenlebens und der Himmelfahrt Mariä zu. Meine Ausführungen im XI. Bande dieser Zeitschrift (1888, S. 13 ff.) sind ihm unbekannt geblieben — um so erfreulicher ist es, dass sich in dem wichtigsten Punkte, nämlich in der Ansicht, der Meister vom Triumphe des Todes sei weder ein Florentiner noch ein Sienese sondern ein Pisaner, eine Uebereinstimmung zwischen uns ergiebt. Im Einzelnen gehen unsere Meinungen auseinander. Mit Recht erkennt S. die stilistische Verschiedenheit der „Auferstehung“ und „Himmelfahrt Christi“ von der „Kreuzigung“, und constatirt in jenen Gemälden den Pisaner, in diesem den Sieneser Stil. Ich war weiter gegangen und hatte „Auferstehung“ und „Himmelfahrt“ dem Meister vom Triumphe des Todes selbst zugeschrieben, an welcher Ueberzeugung ich auch jetzt noch festhalten muss, ebenso wie an derjenigen, dass der „Triumph“, das „jüngste Gericht“, die Hölle“ und „das Eremitenleben“ alle von einem und demselben Künstler entworfen, wenn auch theilweise von verschiedenen Schülern ausgeführt worden sind. Supino sieht in den „Eremiten“ das Werk eines andern Pisaners. Auch der wichtigsten These des Buches, dass nämlich Francesco Traini der Schöpfer des Triumphes sei, vermag ich, obgleich mir mit Recht das Pisanische des Stiles hervorgehoben zu sein scheint, nicht beizustimmen. Noch immer dünkt mich, wie ich es früher ausgesprochen habe, die „Himmelfahrt der Maria“, welche Supino dem Simone Martini zuertheilt, ein characteristisches Werk Traini's, der Meister vom Triumphe des Todes aber ein anderer, seinem Temperament und seiner Formensprache nach grösserer und leidenschaftlicherer Künstler zu sein, der nur in Schulverwandtschaft zu Traini steht. Dabei ist doch auch nicht ganz ausser Augen zu lassen, dass die Tradition von einer grossen Thätigkeit des uns bis jetzt noch ganz unbekannten, in seiner Zeit aber berühmten Buffalmacco im Camposanto weit zurückgeht, nämlich bis auf Ghiberti, welcher sagt: „er führte in Pisa sehr viele Arbeiten aus. Er malte im Camposanto sehr viele Geschichten. Er malte in S. Paolo a Ripa d'Arno Geschichten aus dem Alten Testament und viele Geschichten von Jungfrauen.“ Dieses Zeugniss eines über das Trecento noch wohl unterrichteten Mannes bleibt von Bedeutung und wird

von der Verwirrung, welche Vasari anrichtet, nicht beeinträchtigt. Der grössere Theil der Fresken an der Ostwand, wo sich die „Auferstehung“ und „Himmelfahrt Christi“ befinden, wurde im Jahre 1667 zerstört. Es ist sehr wahrscheinlich, wenigstens möglich, dass diese von der Tradition dem Buffalmacco zugeschriebenen Wandgemälde von derselben Hand waren, wie jene „Auferstehung“ und „Himmelfahrt“, die ja auch Vasari Werke des Buffalmacco nennt. Die Datirung hat keine Schwierigkeit, da Letzterer ja noch 1351 am Leben war. Sollten schliesslich doch in der „Auferstehung“ und der „Himmelfahrt“, dann aber auch im „Triumphe des Todes“, im „Jüngsten Gericht“, in der „Hölle“ und im „Eremitenleben“ Schöpfungen Buffalmacco's zu erkennen sein? Die von Boccaccio, Sacchetti und Vasari gegebene Characteristik dieses phantasievollen und witzigen Mannes — Vasari hebt die Wahrheit im Ausdruck der Affecte und die Anmuth in der Darstellung von Frauen im Zeitcostüm (S. Paolo a Ripa) hervor — würde sich mit unserer Vorstellung von dem Wesen des Malers, welcher den „Triumph“ und die „Hölle“ gemalt hat, wohl in Einklang setzen lassen. Von entscheidender Wichtigkeit wäre die zeitliche Bestimmung der grossen Fresken an der Nordwand. Sollte der Triumph des Todes nicht aus den seelischen Erregungen, welche die grosse Pest veranlasste, hervorgegangen, also kurz nach 1348 als ein mahnendes und erschütterndes Andenken an die furchtbare Siegerkraft des Todes in diesem dem Tode geweihten Bezirke gemalt worden sein? Würde sich diese Hypothese, welche eine Stütze in der furchtbaren hexenartigen Gestaltung der Pest selbst als Todesfigur finden könnte, bestätigen, so gewänne die, wie gesagt, nicht undenkbare Annahme, Buffalmacco sei der Meister der Fresken, grössere Wahrscheinlichkeit. Jedenfalls verdient sie Berücksichtigung. —

Die sich geltend machende Meinungsverschiedenheit in Bezug auf einzelne Dinge vermag aber keineswegs die Anerkennung des Verdienstes zu hindern, welches Supino sich mit seiner gewissenhaften und durch Aufstellung neuer Gesichtspunkte anregenden Arbeit erworben hat. Würde er der Aufforderung, derselben eine zweite über die mittelalterlichen Sculpturen des Camposanto folgen zu lassen, ein freundliches Gehör entgegen bringen? Das wäre mit Freude und Dankbarkeit zu begrüssen!

H. Thode.

Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden, herausgegeben und besprochen von **Dr. Karl Woermann,** München 1896, Hanfstaengl. — Die drei ersten Mappen.

Der Ruhm des Dresdener Kupferstichcabinets beruht — abgesehen von den jungen erfolgreichen Bemühungen um die moderne Production — hauptsächlich auf dem unvergleichlichen Schatze an deutschen Kupferstichen des 15. Jahrhunderts, nicht so sehr auf den Zeichnungen. Unter den grossen deutschen Instituten steht die Dresdener Zeichnungssammlung wohl an dritter Stelle. Berlin steht voran, namentlich dank der Energie, mit der Dürer-

Zeichnungen erworben wurden, und München hat ein altes Uebergewicht durch seine Blätter aus der italienischen Hochrenaissance. Die neue Publication der Dresdener Zeichnungen, die von Karl Woermann geleitet wird, bedeutet nicht ebenso viel wie die — freilich schon ein wenig veraltete — entsprechende Berliner Veröffentlichung und wie die technisch besonders wohl gelungene Bruckmann'sche Ausgabe der Münchener Zeichnungen, insofern die Firma Braun bereits eine grosse Anzahl der Dresdener Blätter aufgenommen und weithin bekannt gemacht hat. Unter den Braunschen Aufnahmen ist allerdings manches Ueberflüssige, und manches Wichtige wird vermisst. Die Auswahl in der neuen Publication erscheint in weit höherem Grade sachkundig und kommt den Interessen des specialisirten Fachstudiums freundlich entgegen. Das wird deutlich erkannt schon aus den ersten drei Mappen, die heute vorliegen. Die erste Lieferung enthält 34 niederländische, deutsche und italienische Blätter des 14. und 15. Jahrhunderts; die zweite und dritte Lieferung bringen 77 deutsche Zeichnungen des 16. Jahrhunderts.

An Schärfe der Wiedergabe erreicht der Lichtdruck im besten Falle die Braun'sche Nachbildung, während er in der ganzen Erscheinung dem Originale weiter näher kommt und ästhetisch erfreulicher ist als das glasige Photogramm. Der Herausgeber überschätzt glücklicher Weise nicht den Werth der Reproductionskünste, die auf die Herstellung eines vollkommenen Facsimeles ausgehen. Eine Nachbildung leistet alles, was sie leisten soll, wenn die Arbeit des Zeichners, soweit sie im Originale noch sichtbar ist, zur Erscheinung kommt. Unter Umständen kann die photochemische Technik den im Vorbilde halb erloschenen Strich sogar in grösserer Schärfe wiederherstellen. Dagegen ist es keineswegs nöthig, Fälscherkünste zu treiben, Sorgfalt und Kosten aufzuwenden, um etwa Flecken im Papiere, den Ton des Grundes, kurz Dinge, die weniger von der Absicht des Meisters, als vom Zufall abhängen, mit Genauigkeit nachzubilden. Die vorliegende Publication begnügt sich in den meisten Fällen mit dem einfachen Lichtdruck und versucht nur ausnahmsweise durch den Druck mit mehreren Platten die farbige Erscheinung des Originals annähernd wiederzugeben.

Der Text Woermann's ist knapp gehalten, giebt fast nur Thatsächliches und verfährt in der Bestimmung der Meister mit Ruhe, grosser Vorsicht und weitherziger Berücksichtigung fremder Ansichten. Eine kurze Einleitung belehrt über die Geschichte der Sammlung und über die verschiedenen technischen Verfahren, in denen die alten Meister ihre Zeichnungen ausführten.

Einige Bemerkungen besonders über die abgebildeten deutschen und niederländischen Zeichnungen seien mir gestattet, ein Beitrag zu der Sammlung von Ansichten, die der Herausgeber schon bietet.

Die Publication wird glänzend eröffnet mit dem Originalentwurf Jan van Eyck's zu dem Wiener Cardinalsportrait (Mappe 1, Tafel 1). Mit dem Lobe „um so werthvoller als Eyck'sche Zeichnungen überaus selten

sind", ist noch zu wenig gesagt. Es giebt überhaupt keine zweite Zeichnung des Meisters, die ausser jedem Zweifel wäre. Das Blatt steht hoch über dem viel gerühmten und theuer bezahlten Silberstiftbildniss, das aus Mitchell's und Malcolm's Sammlung ins British Museum kam. Die handschriftlichen Bemerkungen sind wohl Farbennotizen und lassen vermuthen, dass der Meister zwar die Zeichnung, nicht aber das Gemälde vor dem Leben ausführte. So pflegte Holbein zu arbeiten. Die Zeichnung ist um einen Grad belebter und feiner als die Malerei.

Mit Recht nicht mehr unter Eyck's Namen ist auf der zweiten Tafel das merkwürdige und schwer bestimmbare Studienblatt abgebildet, auf dem einige Frauengestalten mit besonderer Beachtung der Haartracht und des Costüms und mit einem sehr feinen Gefühl für die weibliche Grazie dargestellt sind. Diese Zeichnung ist, wie mir scheint, nicht um 1440 — auf diese Zeit mögen freilich einige Eigenschaften der Tracht hinweisen —, sondern noch beträchtlich später entstanden. Die Arbeit scheint Stilmerkmale aufzuweisen, die sich widersprechen, und ich gestehe, nicht zur Klarheit über den Autor gekommen zu sein. Doch möchte der weiche, gleichsam rieselnde Fall der Gewandstoffe jede Ansetzung vor 1500 verbieten. Vielleicht wird das Räthsel, das die Zeichnung aufgiebt, durch die Erkenntniss gelöst werden, dass ein relativ später Zeichner das Blatt nach einer älteren Vorlage ausführte.

Noch ein wenig zu früh angesetzt erscheint auch der Entwurf zu einem Grabdenkmal, dessen niederländischer oder auch niederdeutscher Autor kaum festgestellt werden kann. Der Meister stilisirt die Köpfe zu unerfreulichem Ausdruck, ein wenig wie der Kupferstecher Israel von Meckenem (Tafel 3).

Die auf Tafel 4 nachgebildete Zeichnung — Gruppen am Fusse des Kreuzes — ist der Anlage nach mit Recht als niederländisch um 1460 bestimmt. Aber das Blatt scheint mir durchaus kein Originalentwurf zu sein, sondern die Nachzeichnung eines Gemäldes. Die Art, wie das Kreuz, zu dessen vollständiger Darstellung der Raum nicht reichte, fortgelassen ist, und die inneren Eigenschaften der Zeichnung, in der Anlage und Ausführung nicht auf gleicher Höhe stehen, verrathen den Copisten. Das Gemälde aber war eine Arbeit Ouwater's, wie mir scheint. Eine Betrachtung der steif symmetrischen Anordnung, der Typen und des Faltenwurfs, namentlich im Gewande der in die Knie gesunkenen Maria lassen den Meister durch die Arbeit des Copisten hindurch, die wohl auch noch aus dem 15. Jahrhundert stammt, mit genügender Deutlichkeit erkennen. Es giebt übrigens eine zweite, bisher nicht beachtete Zeichnung, die uns die Kenntniss eines verlorenen Gemäldes des holländischen Meisters vermittelt. Sie befindet sich im Berliner Kupferstichcabinet und stellt die Auferweckung des Lazarus dar, hat also seltsamer Weise denselben Gegenstand, wie das einzige beglaubigte, uns erhaltene Original Ouwater's. An und für sich steht das Berliner etwa auf der Höhe des Dresdener Blattes, mit dem zusammen es unsere Kenntniss von der altholländischen Kunst ein wenig doch vermehrt.

Auch die sitzende weibliche Heilige (Tafel 5) kann wohl nicht als Orginalentwurf anerkannt werden. Mir scheint das Blatt eine sorgsame alte Zeichnung nach einem Gemäide des van der Goes etwa oder eines seiner Schüler zu sein.

Das auf derselben Tafel abgebildete Studienblatt mit drei Figuren ist mit 1440 vielleicht ein wenig zu spät angesetzt und scheint eher aus Niederdeutschland als aus den Niederlanden zu stammen.

Die beiden runden Entwürfe zu Glasgemälden, (Tafel 6) von denen der eine überzeichnet und dadurch arg geschädigt erscheint, halte ich nicht für „niederländisch um 1500“, sondern für kölnisch, für Arbeiten des Meisters von S. Severin, der vielfach für Glasmalerei und für Stickerei Entwürfe angefertigt hat.

In jedem Striche der characteristische und charactervolle Entwurf eines Niederländers im 15. Jahrhundert ist dagegen die Gefangennahme Christi (Tafel 7). Von den bekannten Grössen der altniederländischen Schule kommt am ehesten der Meister des Merode-Altares als Schöpfer dieser eindrucksvollen Composition in Betracht. Lehrreich ist eine Vergleichung der Darstellungen desselben Gegenstandes von Bouts (Münchener Pinakothek) und vom Meister der „Lyversberger Passion“ (Köln, Museum).

Mit vollkommenem Recht unter Schongauer's Namen ist der karikirte Schergenkopf veröffentlicht auf der 8. Tafel; minder sicher erscheint der freundliche Mädchenkopf, der bei durchaus Schongauer'scher Formenauffassung vielleicht ein klein wenig zu voll gerundet ist für den Meister selbst und etwa einem unmittelbaren Nachfolger gehört. Die Madonnendarstellung (Tafel 9) möchte ich in die Zeit kurz vor 1500, wie der Herausgeber, und in die engste Beziehung zur Schongauer-Schule setzen.

Das auf derselben Tafel nachgebildete runde Blatt, wohl ein Entwurf zu einer Glasscheibe, finde ich stilistisch nah verwandt — mit Lehrs — dem Meister des Hausbuches. Man könnte wohl die sehr freie und selbständige Zeichnung sogar dem Meister direct zuschreiben. Die Abbildung der Rückseite wäre erwünscht gewesen.

Die höchst merkwürdigen Planeten-Zeichnungen, französische Arbeiten aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, sind noch frei von der Berührung mit dem niederländischen Naturalismus (Tafel 10, 11). Ein seltener Genuss, den Reiz der spätgothischen Stilisirung in einer Handzeichnung bewundern zu können!

Unter den italienischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts, die die erste Mappe der Publication bringt, sind wenige, die sich mit Sicherheit einem bestimmten Meister zuschreiben lassen. Unter den wenigen die schöne Studie des Fra Giovanni da Fiesole (Tafel 14), der Entwurf Filippino's, den Ulmann erkannt hat (Tafel 18) und die sehr characteristische Carpaccio-Zeichnung (Tafel 23).

Dem Signorelli-Blatt (Tafel 22) könnte eine Vergleichung mit den wenigen sonst bekannten Zeichnungen des Meisters gefährlich werden. Die dem Meister eigenthümliche derbe Grösse, die in der Studie alle

Details vernachlässigt, wird in der Dresdener, in mancher Hinsicht freilich höchst bedeutenden Zeichnung kaum wiedergefunden. „Aspertini“ scheint eine glückliche Bestimmung für die früher „Barbari“ genannten Zeichnungen, deren eine auf Tafel 25 abgebildet ist. Zwei mir befreundete Kenner der Florentiner Malerei halten die hübsche Zeichnung, die rechts auf der 13. Tafel nachgebildet ist, für eine Arbeit Benozzo Gozzoli's. Die recht trockene perspectivische Ansicht (Tafel 15) zeigt nicht deutlich genug Stilmerkmale, als dass sie dem Piero della Francesca oder irgend einem anderen Meister zugeschrieben werden könnte. Vielleicht rührt sie von einem Intarsiator her.

Die zweite Mappe der Publication enthält die 7 unbezweifelten Dürer-Blätter, die Dresden besitzt, darunter die beiden schönen Kinderköpfe, glückliche Erwerbungen aus Mitchell's Sammlung, die 1521 zu datiren sind. — Ist nicht der gross angelegte Portraitkopf etwa auch von Dürer, der auf Tafel 13 („Oberdeutscher Meister um 1530“) abgebildet ist?

Dem Meister sehr nahe steht ferner das „ex libris“ mit dem Tod (Tafel 6). Dürer recht fern dagegen, übrigens nicht von Schaeufelein, dessen falsche Signatur das Blatt trägt, steht der unsicher gezeichnete hl. Georg, der mit einem Dürer'schen Holzschnitt (Bl. 16) in lockerem Zusammenhang zu stehen scheint. Und mit dem Meister gar nichts zu thun hat der schlaffe Portraitkopf, der ihm mit einem Fragezeichen zugeschrieben ist (Tafel 5). Ein ähnliches Blatt ist im Berliner Cabinet und ein besseres in verwandtem Stile in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein.

Ferner, in der Folge, wie die Blätter in der Mappe liegen:

Tafel 7. Der Entwurf zu einem grossen Glasfenster von 1514 rührt wohl von Kulmbach her, wie allgemein geglaubt wird.

Tafel 8. Der bärtige Männerkopf, in dem der Herausgeber die Art Grünewald's bemerkt, scheint mir eine Arbeit Baldung's zu sein.

Tafel 8. Das mit Kulmbach's Signatur von später Hand versehene Blatt ist doch sehr schwach und kaum eine Originalzeichnung des Meisters.

Tafel 9, 10. Vier Zeichnungen des H. S. Beham, an denen nicht zu zweifeln ist. Ein der schönen Scheibe mit dem Beter genau entsprechendes Blatt befindet sich im Berliner Cabinet.

Tafel 11. Ein schöner „Baldung“, wie der Herausgeber annimmt.

Tafel 12. Dieses Blatt zeigt ja ganz und gar die Manier Baldung's, doch aber so unbewegt und ohne Empfindung, dass es vielleicht gestattet ist, an einen Nachahmer zu denken.

Tafel 14. Das Frauenportrait („Oberdeutscher Meister. Um 1530“) ist, wie mir scheint, eine characteristische Arbeit Burgkmair's, von dem es mehr Zeichnungen giebt, als man bisher bemerkt hat. Das andere, wohl etwas überarbeitete Blatt auf dieser Tafel kann ich nicht bestimmen.

Tafel 15. Die Signaturen können wohl nicht anders gedeutet werden als auf Feselen und Tom Ring, wie geschehen ist.

Tafel 16, 17, 18. Fünf mit Recht mit W. Huber gegebene Arbeiten,

die die Manier dieses fruchtbaren Zeichners in ihren verschiedenartigen Aeusserungen besonders glücklich kennen lehren.

Tafel 19, 20, 21, 22, 23. Acht characteristische Zeichnungen Cranach's, sämmtlich aus seiner reifen Zeit, zwischen 1520 und 1540 entstanden. Die ruhende Nymphe ist vollkommen richtig bei den Arbeiten des älteren Cranach gelassen.

Tafel 24. Dieses Blatt, das der Herausgeber trotz einigen Bedenken als Arbeit Cranach's veröffentlicht, hat, wie mir scheint, gar nichts mit dem sächsischen Meister zu thun. Namentlich die Stilisirung der Falten ist Cranach's Manier ganz fern.

Tafel 25. Der „angeblich Cranach" benannte Sündenfall rührt von einem schwachen Zeichner her, dessen Art ebenso viel Sächsisches wie Fränkisches zeigt.

Die dritte Mappe der Publication enthält noch einige oberdeutsche Blätter aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ausserdem aber eine Anzahl von späteren deutschen Arbeiten.

Tafel 1. Sicher, wie der Herausgeber annimmt, „Hans Burgkmair". Ich habe oben schon eine andere Dresdener Zeichnung dem Meister zugeschrieben und füge hinzu, dass vielleicht auch die fälschlich als Arbeit Dürer's und als Portrait des alten Dürer angesehene Portraitstudie (abgeb. bei Ephrussi, Durer) von Burgkmair stammt. Das Berliner Kupferstich-Cabinet besitzt eine besonders characteristische, bisher nicht erkannte Arbeit dieses Meisters.

Tafel 2. Der mit einem Fragezeichen Burgkmair zugeschriebene Bischof ist eine besonders gute Arbeit Hans von Kulmbach's, der auch sonst in Dresden vortrefflich und besser als irgendwo vertreten ist.

Tafel 3. Der unter Burgkmair's Namen mit einem Fragezeichen abgebildete Entwurf — ein König mit einer grossen Kerze in der Hand — ist eine characteristische Zeichnung Amberger's, der Entwurf zur Statue des Königs Chlodwig am Innsbrucker Maximiliansdenkmal. In dem Wiener Codex fehlt der Chlodwig, und das hier vermisste Blatt ist wohl identisch mit dem Dresdener. Der ausgeführte Guss zeigt, dass die Bildgiesser sich nicht sehr eng an die Vorlagen des Malers hielten.

Tafel 4. Holbein's herrliche Morette-Zeichnung.

Tafel 5. Vor der merkwürdigen Kinderstudie würde ich lieber für den älteren als für den jüngeren Holbein stimmen, ohne dabei sicher zu sein. — Der in gerade Linien stilisirte Frauenkopf ist wohl in den Umrissen überarbeitet und daher schwer zu beurtheilen (Baldung?).

Tafel 6. Die Benennung „Amberger" ist recht gefällig, wenn auch nicht unbedingt überzeugend.

Tafel 7. Der durch eine alte Aufschrift als Arbeit Amberger's beglaubigte decorative Entwurf ist nicht besonders ergiebig. — Die sehr flotte, aber nicht sehr tüchtige Skizze einer Reiterschaar ist mit Recht nicht dem L. Beck zuerkannt, der gar ein dürrer Zeichner war.

Tafel 8. Die oben abgebildete Zeichnung ist durch die Initialen

als Arbeit Manuel Deutsch's gesichert und auch ohnedies zweifellos. Ob auch die unten abgebildete Frau mit dem Wappenschild von Manuel ist, weiss ich nicht bestimmt. Dagegen ist sicher, dass ein Blatt in Budapest, das die Zeichnungspublication der Albertina (Tafel 162) kürzlich ohne Meisternamen abgebildet hat, von derselben Hand kommt.

Die Tafel 9 bringt in lehrreicher Nebeneinanderstellung je einen Landsknecht von Manuel Deutsch und Urs Graf.

Tafel 13. Der Entwurf zu einem Altargemälde, ist freilich nicht von Springinklee — gegen welche ältere Bestimmung der Herausgeber sich ausspricht —, wohl aber ist das sehr beachtenswerthe Blatt von Erhard Schön. Es ist nicht uninteressant, dass dieser Meister, den wir sonst nur als Zeichner für den Holzschnitt kennen, hier ein Altargemälde wenigstens vorbereitet zu haben scheint.

Die beiden, auf Tafel 15 nachgebildeten Landschaften sind schwerlich von Lautensack, sie stehen dem Hirschvogel stilistisch weit näher. Uebrigens kann, wenigstens das zweite Blatt, das von 1564 datirt ist, nicht von Hirschvogel sein, da dieser Meister wohl schon 1552 starb.

Die übrigen Blätter in dieser Mappe sind, soweit sie ein grösseres Interesse beanspruchen, meist wohl beglaubigt durch Signaturen, so dass ich die kritischen Einzelbemerkungen schliessen kann. Dem Ganzen des wohl vorbereiteten grossen Unternehmens gebührt kritiklose Anerkennung. Nach der glücklichen Vollendung des Werkes wird sich keine andere Zeichnungssammlung einer historisch so wohl gegliederten und umfassenden Publication rühmen dürfen wie das Dresdener Kupferstich-Cabinet.

Friedländer.

Museen und Sammlungen.

Aus den K. Museen zu Berlin. Was die Gemäldegalerie und die Abtheilung der christlichen Sculpturen neuerdings erworben haben, steht seit dem Herbst 1896 in der kleinen Vorhalle der Gemäldegalerie bei einander, in wirkungsvollem Wechsel, Bilder und Sculpturen. Einige der ausgestellten Werke sind schon in dieser Zeitschrift begrüsst worden (XVIII, S. 460).

Die Sammlungen konnten so glücklich bereichert werden, weil ein Verein, der unter dem Namen „Kaiser-Friedrich-Museums-Verein" im Frühjahr 1896 begründet worden ist, sich thatkräftig bethätigte. Der Verein besteht aus einer grösseren Zahl von Freunden des Museums, unter ihnen die meisten Berliner Privatsammler. Er hat sich zur Aufgabe gemacht, im Einverständnisse mit der Direction des Museums solche Bilder und Sculpturen, deren Erwerbung für die öffentlichen Sammlungen erwünscht, nach Erschöpfung der regelmässigen Fonds aber unmöglich ist, sich zu sichern und im Museum auszustellen, ferner auch mit Vorschüssen der Verwaltung zu Hülfe zu kommen.

Die Gruppe der neu erworbenen Bilder und Sculpturen ist so mannigfaltig, wie sie nur irgend sein kann, und enthält hervorragende Stücke fast von jeder Art und aus jeder Periode, so weit die Grenzen den beiden Museumsabtheilungen gezogen sind.

Die grosse französische Plastik des 13. Jahrhunderts, von der unsere Museen in Originalen so gut wie nichts sonst zeigen, wird durch die Statue eines Königs würdig vertreten. Die etwa $^2/_3$ lebensgrosse, aus Kalkstein gearbeitete Figur kam aus einer Privatsammlung in Rouen in den deutschen Kunsthandel. Vielleicht stammt sie vom Portalschmuck der Cathedrale zu Rouen. Die Gestalt ist ganz im Sinne der Steinplastik erfunden und gearbeitet, sie hat Ebenmass, Ruhe und Monumentalität. Wie bald in der Gothik verlor die französische Kunst diese Eigenschaften! Eine nicht weit von dem jugendlichen König aufgestellte Madonnenstatue stellt sich deutlich dar als ein Werk des 14. Jahrhunderts. Gestalten wie dieser schlanken Madonna begegnen wir häufig in den kleinen Verhältnissen der Elfenbeinsculptur. Lebensgrosse Steinfiguren dieser Stilstufe waren sehr selten im Kunsthandel — eine sehr schöne freilich bei Spitzer (No. 1261). Unsere Figur stammt aus Pisa und mag trotz dem ganz entschieden französischen Character für eine italienische Arbeit gehalten werden, unter der wohl berech-

tigten Voraussetzung, dass der französisch-gothische Stil sehr energische Vorstösse bis nach Mittelitalien gemacht habe. Die Arbeit ist weit entfernt von der seelischen Belebung, die der grösste gothische Bildhauer in Toscana, die Giovanni Pisano seinen Gestalten gab, und zeigt sowohl im Antlitz wie in den Händen und dem Gewande uur jenes Mass von Durchbildung, das an kleinen Elfenbeinfiguren befriedigt, hier befremdet. Wenn man freilich die Statue in leidlicher Höhe aufgestellt sich denkt, wird das ausgeglichen.

Mehrere neu erworbene Werke der italienischen Renaissanceplastik bereichern jene Abtheilung der Berliner Museen, die sich im letzten Jahrzehnt ganz besonders kräftig entwickelt hat. Von den beiden grossen glasirten Thonmadonnen Luca della Robbia's, die aus englischen Privatsammlungen kommen, ist namentlich die durch ein ungewöhnlich hohes Relief auffallende Composition von grosser Schönheit und steht den besten noch in Florenz bewahrten Schöpfungen des Meisters in nichts nach. Auch das andere Werk hebt sich deutlich genug aus der Masse der Robbia-Arbeiten heraus und zeigt die Eigenschaften des Begründers der Technik, der an Ernst und Energie der Empfindung seine Nachfolger hoch überragte.

Ein kleines kreisrundes Flachrelief ist mit seiner wohlerhaltenen Bemalung und seiner Vergoldung am rahmenden Rande ein ausgezeichnetes Beispiel der zu Florenz im Quattrocento vielfach geübten Kunst, die Arbeiten aus edlerem Stoff in Stuck nachzubilden. Hier ist der leicht bemalte Marmor sehr geschickt imitirt. Die Darstellung erfreut namentlich durch die anmuthige Gruppirung der Madonna und der zwei Engelchen, die eine Guirlande befestigen. Einen bestimmten Meister kann man kaum nennen. Für Donatello, an dessen Art die Typen erinnern, erscheint die Ausführung ein wenig zu zierlich.

Unter den Bronzen, bei denen auch eine Anzahl Plaketten liegen, zieht namentlich die Statuette des hl. Hieronymus die Aufmerksamkeit an, eine kraftvolle Arbeit, wohl schon vom Beginn des 16. Jahrhunderts. Anscheinend von keinen der bekannten Bronzebildner herrührend, steht die Arbeit an Formenverständniss den Leistungen Riccio's, Bertoldo's oder Bellano's keineswegs nach. Die Durchbildung ist aussergewöhnlich sorgsam.

Das Streben der Verwaltung, die Abtheilung der deutschen Renaissanceplastik durch Werke der Holzsculptur mit wohl erhaltener Bemalung zu bereichern, war nicht ohne Erfolg. Die mit Recht Riemenschneider zugeschriebene Statue des hl. Stephan — ein Geschenk des Herrn Geh. Justizraths Lessing — ist eine ebenso glückliche Erwerbung wie die Nürnbergische — aber doch nicht von Veit Stoss herrührende — Annaselbdritt in der hübschen alten Fassung, einem gothischen Gehäuse. Unbemalt und etwas älter ist die Statuette einer weiblichen Heiligen, die als Barbara mit Thurm und Buch ergänzt ist. Das aus dem Elsass erworbene Stück mag ebendort auch entstanden sein.

Unter den ausgestellten Bildern ragt der „Fouquet“ durch die Grösse, den Werth und die Ungewöhnlichkeit der Erscheinung hervor. Die Tafel ist in der letzten Zeit häufig besprochen und mehrmals abgebildet worden

— ein misslungener Stich in der Gazette der B.-A., ein guter Zink in dem Spemann'schen „Museum“, ein Heliogramm im Jahrbuch der pr. Ksts. Die französische Malerei des 15. Jahrhundert könnte durch kein anderes Werk so wohl vertreten werden wie durch dieses, früher bei der Familie Brentano in Frankfurt a. M. bewahrte Bild, das die eine Hälfte eines in Melun gestifteten Diptychons ist. Die andere Hälfte hängt im Antwerpener Museum; doch kann sich das bleiche, von den sonderbarsten Engeln umschwebte Madonnenbild mit der Berliner Portraittafel nicht messen. Der Buchmaler bewährt sich als ein Portraitist, der auch lebensgrosse Formen mit starkem und individuellem Leben zu füllen vermag. Als Bildniss erscheint nicht nur der in Halbfigur sichtbare Estienne Chevalier, der Gönner, dem Fouquet auch das herrliche, jetzt beim Duc d'Aumale bewahrte, kürzlich von Gruyer publicirte Gebetbuch ausführte, bildnissartig ist auch der heilige Patron, eine mönchisch asketische, doch stolze und vornehme Gestalt.

Der neue „Massys“ war einige Jahre im Strassburger Museum und ist dadurch bekannt, ein Fragment aus einer Beweinung Christi wohl. Das Brustbild einer klagenden, die Hände ringenden Frau — Magdalena (?) — hebt sich von dem landschaftlichen Grün des Grundes ab, in dem die Horizontlinie nicht sichtbar ist. Der Kopf steht an Weichheit der Modellirung und Innigkeit der Empfindung nicht zurück hinter den besten Werken aus der Spätzeit des Meisters, wie etwa der Antwerpener Magdalena. Das Bild war früher in England beim Rev. Heath, wurde auf der Manchester Exhibition bewundert und kam dann über Paris in die Strassburger Galerie, von wo es im Austausch gegen einen „Baldung“ von der Berliner Sammlung übernommen wurde. Durch das Abnehmen des allzu warmen Firnisses hat die Tafel an Wirkung gewonnen.

Von Marco d'Oggionno, der uns nicht häufig begegnet, selbst in Mailand nicht, rührt wahrscheinlich der hl. Sebastian her, der als Geschenk des Herrn K. v. d. Heydt in die Galerie kam. Zur Kenntniss der unter Leonardo's Bann stehenden Mailänder Schule ist die mittelgrosse Tafel von hohem Interesse. Die Färbung ist auffällig kühl und nicht gerade angenehm — Grauviolett, röthliches Gelb gegen ein bläuliches Grün —; man wird an niederländische Malereien aus der Zeit um 1525 erinnert. Mehr als einmal hat Morelli oberitalienische Bilder, die solchen Anschein hatten, ganz mit Unrecht für niederländisch erklärt.

Endlich wurde aus dem Pariser Kunsthandel ein in den Massen bescheidener „Jacob van Ruisdael“ erworben. Sehr gut erhalten, aus der frühen Zeit des Meisters stammend, von tiefer Farbe und relativ pastosem Auftrag zeigt das Bildchen den Meister von einer neuen Seite, wie reich und mannigfaltig er auch schon in der Berliner Galerie vertreten war.

Die grosse Braun'sche Publication von Pigmentdrucken nach den Gemälden der Sammlung schreitet regelmässig vorwärts. Die von dieser Firma angekündigte Ausgabe kleinerer und wohlfeiler Lichtdrucke scheint auszubleiben. Das wäre zu verschmerzen, da die sehr guten und preiswerthen Photogramme von Hanfstaengl, die im Handel sind, den Anforderungen genügen. *Friedländer.*

Versteigerungen.

Versteigerung der Galerie Bonomi-Cereda (Mailand den 12. und 13. December 1896) durch Signor A. Genolini Via Giulini 6.

Als ich vor einiger Zeit die Galerie besichtigte, waren schon einige Bilder veräussert, darunter eines der interessantesten der Galerie, ein feines Werk des sehr seltenen Francesco Napoletano: die thronende Madonna zwischen Sebastian und Johannes dem Täufer. Seine wichtigsten Werke hat Carl Justi in Valencia nachgewiesen. Mit Ausnahme einer kleinen Madonna in der Brera, weiss ich kein Bild in italienischen Galerien, das mit Sicherheit ihm zugeschrieben werden kann. Und jetzt vermisse ich wieder in dem Versteigerungskatalog einige der interessantesten Bilder: No. 119 Maria mit dem stehenden, nackten Kinde auf dem Schoss. Blaugrüner, gelbgefütterter Mantel, violet-changirendes Tuch und Schleier über den Kopf, bläuliche Landschaft mit reichen Details. Das Colorit im Ganzen kühl. Der venezianischen Schule zugeschrieben, aber sicheres Werk des Bartolommeo Veneto. No. 118. Heilige Familie. Maria hält ein Buch in der Hand worin das Kind blättert. Blaugrünliche Stimmung im Colorit. Der florentinischen Schule zugeschrieben. Ich werde dagegen an gewisse Bilder Sodoma's erinnert. Eins von diesen befindet sich bei den Erben Ginouilhac's zu Mailand. Daselbst auch ein prachtvolles Madonnenbild. No. 187. Frans Hals. Kleines Bildniss eines jungen Mannes mit breitkrämpigem, hohem Schlapphut. Sitzend, nach dem Beschauer sich umwendend. Breiter, weisser Kragen. Das Haar in einzelnen Strähnen auf die Schulter herabfallend. Der Grund olivengrün. Die Carnation sowie das ganze Bild von einem olivengrünen Ton beherrscht. Sehr keck und frei. Echt signirt FH.

Den Nummern des Versteigerungskatalogs habe ich im Folgenden die früheren Galerienummern in Klammern beigefügt. — No. 1 (129) Borgognone. Kleines Madonnenbild. Sehr frühes Bild von naiver Anmuth. Im Gegensatze zu dem späteren sanften und weichen Stil jedoch herb, fast roh in der Zeichnung, anderen Gemälden dieser Periode in den Galerien Brera und Borromeo ähnlich. (L. 2900). — No. 2 (98) Bernardino de'Conti (zugeschrieben). Maria in einer Art Felsengrotte sitzend. Sie stützt die Linke auf ein Buch, das auf dem rechten Knie liegt. Die Rechte

hält sie segnend oder beschützend über dem kleinen Jesus und dem Johanneskind, welche zu ihren Füssen sich umarmen und küssen. Vielleicht nach einer Vorlage Lionardo's (früher bezeichnet als Copie von Lionardo). Die Maria hat etwas Aehnlichkeit mit der Felsenmadonna, auch die Landschaft erinnert an das Louvrebild. Doch noch mehr rufen die Typen und die Landschaft Oggionno in Erinnerung. Auch der röthliche Ton, abweichend bei de'Conti, ist characteristisch für Oggionno. Siehe z. B. sein Bild No. 99 in der Brera. Das Bild ist jedoch bezeichnet:

BERNARDVS
COMITIBVS
FACIEBAT MCXXI (sic!)[1]

Wahrscheinlich eine Fälschung. (L. 1100). — No. 3 (136) Gio. Ant. Boltraffio. Maria mit dem Kinde. Schönes Bild, mit dem Madonnenbild in der Galerie Borromeo verwandt. (L. 1500). — No. 4 (141) Marco d'Oggionno (zugeschrieben). Johanneskopf. Zweifelhaft. (L. 270.) — No. 5 (102). Andrea Salaino (zugeschrieben). Säugende Madonna. Mit Bildern desselben Gegenstandes von Bernadino de'Conti sehr verwandt. Aber unfeiner und plumper in den Formen (L. 950). — No. 6 (244) Gian Petrino (zugeschrieben). Maria mit dem säugenden Kinde und Johannes. Das Bild ist lionardisch-lombardisch, aber nicht von Gian Petrino, hinter dem es im Adel der Gesichtstypen und Feinheit der Körper- und Gewandformen zurücksteht. (L. 3150. Cav. Crespi). — No. 8 (154) Andrea Solari (zugeschrieben). Portrait eines älteren Mannes mit schwarzem Barett und Mantel. Die Landschaft erinnert an Solario. Die Gesichtsformen scheinen mir indess zu scharf und trocken für ihn. (Ohne Angebot). — No. 9 (146) Bernardino Luini (zugeschrieben). Kleines Presepio. Scheint mir nicht ganz sicher. Kann auch eine gute Copie sein. (L. 750). — No. 10 Bernardino Luini. Der kleine Jesus und das Johanneskind spielen mit einem Lamm. Die Mutter neigt sich liebevoll über die Gruppe. Schöne Landschaft. Ich kenne dies Bild nur nach der Reproduction. Die Gesichtstypen sehr lionardisch. Die pyramidal aufgebaute Composition von feinem Linienspiel. Das Motiv mit dem Lamme kommt bei den mailändischen Nachfolgern Lionardo's häufig vor und ist immer sehr reizvoll behandelt. (L. 1850). — No. 31 (106) Luigi Vivarini. Brustbild eines venezianischen Senators. Blaue Jacke, blaue Mütze, bläuliche Schatten, schwarzer Grund. Kunstgeschichtlich interessant als das einzige uns bekannte, bezeichnete Bildniss des Luigi. Die Augenbrauen hochgezogen, der Daumen steif aufrecht gehalten. In der Carnation ein broncener Ton. Trotz flüchtiger Mache sind die Formen kräftig herausmodellirt. Auf einem Cartellino:

ALO.VISIV VIVARI
NVS DE MVRIANO. F
1497

Eine Reproduction in B. Berenson's Lorenzo Lotto pag. 108. Nach

[1]) Nach meiner Notiz. Im Katalog MCXXII (?)

Vergleich mit diesem Werk können Bildnisse in der Galerie zu Padua (Legato Cavalli No. 1381 dem Antonello Messina zugeschrieben), im Louvre das Bildniss des Bernardo di Salla dem (Savoldo zugeschrieben) in der Coll. Layard zu Venedig (kleines Portrait dem Antonello zugeschrieben) mit Wahrscheinlichkeit ihm zuerkannt werden.[2]) (L. 6700). — No. 36 (100) G. B. Moroni (zugeschrieben). Tod des hl. Petrus Martyr. Scheint eine Variation des Moretto'schen Bildes in der Ambrosiana, oder doch von demselben inspirirt zu sein. Schule Moretto's. Dass es von dem jugendlichen Moroni im Atelier Moretto's gemalt sein kann, ist jedenfalls möglich. (L. 1100). — No. 37 (108) Moroni (zugeschrieben). Männliches Brustbild eines schwarzbärtigen jungen Mannes mit tief grünlicher, turbanartiger Mütze und Mantel mit braungelbem Pelz nach rechts gewandt und nach oben blickend. Die Carnation röthlich. Die Farbe von tief leuchtender Harmonie. Die Auffassung wahrhaft gross. Das Bildniss macht den Eindruck, als ob es aus einem Andachtsbild herausgeschnitten wäre. Einige Kenner haben an Cariani gedacht. Mir scheint es eher brescianisch. Es wäre Romanino's oder Moretto's gar nicht unwürdig. Leinwand. (L. 1300). — No. 38 (250) Moroni (zugeschrieben). „Due devoti", ausdrucksvolle bedeutende Gestalten. Grossartige Landschaft, die sich im Horizont effectvoll auflöst. Düstere Stimmung. Wer hat es gemalt? „Ein Räthsel für uns Alle" sagte mir ein in Mailand wohnhafter, angesehener, italienischer Kunstforscher. Es wurde früher ganz willkürlich Francesco Bembo[3]) zugeschrieben, jetzt eben so willkürlich dem Moroni. In meinem Aufsatze über die Lochisgalerie in Bergamo habe ich es mit der dem Vittorio Belliniano zugeschriebenen Kreuzigung verglichen. Im ernsten düsteren Stimmungsinhalt erinnert es jedenfalls an jenes Bild. (L. 8000, Madame André). — No. 45 (247) Andrea del Sarto (zugeschrieben). Madonna mit dem Kinde und dem Johannes. Copie. (L. 415). — No. 48 (245) Innocenzo da Imola. Marie mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. (L. 820). — No. 53 (122) Geminiano Debezonchis. St. Paulus. Der Maler ist Ferrarese und soll von Francia beeinflusst sein. Das umbrische Gepräge des Bildes steht damit keineswegs in Wiederspruch. Es ist, so viel ich weiss, das einzige mit Namen versehene Bild dieses Künstlers Die Bezeichnung findet sich freilich nur auf der Rückseite des Bildes: Jeminioni Debezonchis Ferariensis Opus (L. 1000). — No. 60 (126) Bartolommeo Schedone. David das Haupt Goliat's auf einem Schild tragend. Farbenprächtiges Bild. (L. 225). — No. 62 bis Enea Salmeggia. Die Kreuzigung. Gutes Bild des Bergamasken. Wurde früher dem Raffael zugeschrieben. (L. 1150). — No. 64 (143) Giuseppe Ribera. St. Hieronymus. Echtes bedeutendes Bild. Bezeichnet Jusepe de Ribera Espanol F. 1640 (Der Katalog liest 1647 (?) L. 1500). — No. 65 (144) Sant Paolo

[2]) Vergl. Berenson a. a.O. S. 111 bis 112, wo eine Reproduction des Louvrebildnisses.

[3]) Gian Franceso Bembo il vetraio genannt malte um 1515—20 neben Moretto und Romanino im Dom zu Cremona.

Eremita. Gegenstück. Bezeichnet Jusepe de Ribera. Feuriges Colorit. (L. 1300). — No. 71 (128) Faustino Bocca (Secolo 18). Soggetto fantastico. Groteskes Bild mit komischen zwergartigen Figuren von glühend rother Carnation. Ein Küchlein trägt ein kleines Kind im Schnäbelchen fort. Sehr drollig. Bezeichnet Faustino Boccasi.[1] (L. 195). — No. 79 (194) Albert Dürer (zugeschrieben). Ritratto dell'Imperatore Massimiliano d'Austria. Profilbild auf blaugrünlichem Grund. Oben die Inschrift: „1504 Jar da was ich Maximilian Renient di Remisch AD Kron und was XXXX Jahr alt, da was das mejn Gestalt." Die Inschrift muss falsch sein, jedenfalls das Monogramm Dürer's. Das harte Profilbildniss stammt vielleicht aus der Werkstatt Striegel's. (L. 250). — No. 80 (117) Die Madonna mit dem Kind auf einem prachtvollen, mit Sculptur ausgeschmückten Thron sitzend. Sie hält eine abgeschnittene Citronenscheibe in der Hand. Eine halbe Citrone, ein Glas Wein, ein Messer liegen vor ihr. Reich detaillirte, bläuliche Landschaft. Das Bild war früher der „scuola tedesca" zugeschrieben, jetzt aber richtig dem Meister des Todes Mariä. (L. 980). — No. 81 (111) Quentin Matsys (zug.). Der heilige Hieronymus in seiner Zelle. Das interessante Bild gehört wahrscheinlich auch dem Meister des Todes Mariä. Im Palazzo Rosso zu Genua ein verwandtes Bild[2]. Der Katalog bemerkt, dass das Bild von Einigen dem Civetta oder dem Patenier zugeschrieben wird. (Marchese Luigi Trivulzio L. 4700). — No. 89 und 90 Cornelis de Vos. Zwei Bildnisse. Ritratto di Isabella Clara·Eugenia d'Austria ed il suo consorte. Ich habe die Bildnisse leider nicht gesehen. Der Katalog bemerkt, dass von denselben eine Radierung existirt. (L. 1 000). — No. 91 (151) P. Donker. Kleines Portrait eines alten Mannes. Profil nach rechts. Heller Grund. Fetter, flüssiger, leuchtender Farbenauftrag. Goldenbräunliche Carnation. Soll Schüler Jordaens' gewesen, in Gouda geboren und 1668 in seiner Vaterstadt gestorben sein, scheint mir aber auch von Rembrandt beeinflusst. Bezeichnet DONKER[3] (L. 315). — No. 93 (157) Josse van Craesbeck (zug.) Ehrwürdiger Greis in seinem Studierzimmer nachdenkend sitzend. „L'Alchimista" genannt. Ein, wie mir scheint, von Rembrandt beeinflusstes, sehr bedeutendes Bild. Leuchtende Farbe. Feines Helldunkel. (L. 1650, Dr. Kölling). — No. 94 (193) Craesbeck. Ein Bauer im Begriff ein Ungeziefer zu tödten. — No. 100 Theodor van Loon. Urtheil Salomon's. Schwache Nachahmung de Crayer's. Soll bezeichnet und mit dem Datum 1635 versehen sein. (L. 305). — No. 110 M. van Heemskerk. Die Sintfluth. Bezeichnet Martin van Heemskerk inv. e fecit 1571 (ohne Angebot). — No. 118 (167) Pieter Codde. Würfelspielende Soldaten. (L. 410). — No. 119 (195) W. Honthorst. Halbfigur einer jungen Frau. Sehr sympathische, seelenvolle Persönlichkeit. Feines Colorit. Die Car-

[1]) Nach dem Katalog Faustino Bocca (?).

[2]) Siehe meinen Aufatz: Le Gallerie Brignole-Sale Deferrari in Genova. Archivio Storico dell' Arte 1896. S. 98.

[3]) Nach dem Katalog Donkers Pierre.

nation glatt, weich, durchsichtig. Vielleicht schon von Rembrandt beeinflusst. W. Honthorst, der Bruder Gerard's, wird nur ein mittelmässiger Portraitmaler genannt. Nach diesem seelenvollen Bildniss zu urtheilen, scheint er besser als sein Ruf zu sein. Das Bild ist bezeichnet: Honthorst. f. 1636. (L. 500). — No. 121 (173) Anton Palamedes (zugeschrieben). Muntere Tischgesellschaft. Das Bild wie No. 118 früher dem St. Palamedes zugeschrieben. Auf mich machte auch dies Gemälde den Eindruck ein Werk Codde's zu sein und zwar ein sehr gutes. Es soll nach dem Katalog A Palamedes 1635 bezeichnet sein. Ich kann mich geirrt haben, aber bis ich die Echtheit der, von mir nicht beachteten, Signatur untersucht habe, möchte ich doch lieber an Codde festhalten. (L. 510). — No. 122 Palamedes Palamedesz. Reiterschlacht. Nach dem Katalog bezeichnet: Palamedes Palamedesz (L. 410). — No. 123 (128) Art van der Neer (zugeschrieben). Mondscheinlandschaft. Imitation. — No. 127 (192) Quirin Brekelenkam (zugeschrieben). Kücheninterieur. Gutes Bild. (L. 660). — No. 128. F. de Heem. Rosen und Früchte. Nach dem Katalog bezeichnet: F. de Heem. 1648. (L. 600). — No. 131 (191) Enrico (?) Croos (zugeschrieben). Marine. Gutes, feines Bild, bezeichnet A. C., also von Ant. v. Croos, der im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts wirkte[5]) (L. 490).

Emil Jacobsen.

[5]) Im Ferdinandeum zu Innsbruck eine schöne Flusslandschaft, No. 787, irrthümlich einem Jan v. Croos zug., aber A. v. C. (verschlungen) bezeichnet. Ant. v. Croos kommt 1649 in der Lukasgilde zu Alkmaar vor (vgl. Obreen Archief II 27). In der Galerie zu Budapest ein Bild, und in Cassel zwei bezeichnete Bilder von ihm (1643).

Berichtigung. Durch ein Versehen wurde in dem Litteraturbericht über christliche Archäologie im 18. Band des Repertoriums gesagt, das von dem Herrn Amtsrichter a. D. Beck redigirte „Diözesanarchiv von Schwaben“ sei mit dem 10. Bande eingegangen. Auch wurde diese Zeitschrift in dem vorjährigen Litteraturbericht des Repertoriums nicht mehr berücksichtigt. Dem gegenüber ist zu bemerken, dass das „Diözesanarchiv von Schwaben“ sein Erscheinen nie unterbrochen hat und nach wie vor gelegentlich kunstgeschichtliche Aufsätze bringt.

Toscanische und oberitalienische Künstler in Diensten der Aragonesen zu Neapel.

Von **C. von Fabriczy.**

Dreimal im Verlaufe des Quattrocento fand ein ausgiebiger Zuzug fremder Künstler nach Neapel statt. Zu Beginn des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts hält die Renaissance mit der Aufstellung des Grabmals Brancacci in S. Angelo a Nilo dort ihren Einzug, und in ihrem Gefolge kommen zu kürzerem oder längerem Aufenthalt Michelozzo, Giov. da Miniato, Andrea da Firenze aus Toscana, Leonardo da Besozzo aus der Lombardei nach dem Süden. Um die Mitte des Jahrhunderts zieht der Bau des Triumphbogens Alfonso's I. und was sonst an Unternehmungen damit zusammenhängt, eine ganze Schaar von Bildnern aus allen Theilen der Halbinsel nach Neapel. Im letzten Viertel aber rufen die Baupläne und Kriegsunternehmungen Alfonso's von Calabrien, wie seine Prachtliebe im allgemeinen nicht wenige der ersten künstlerischen Kräfte jener Zeit an seinen Hof. Nicht mit jenen frühesten Ankömmlingen wollen wir uns im Folgenden beschäftigen — es schliesst dies schon die im Titel unseres Artikels angedeutete Umgrenzung seines Gegenstandes aus; auch die Epoche Alfons' I. soll uns diesmal nicht locken, — ihr gedenken wir bald eine besondere ausführliche Studie zu widmen. Wir haben es hier, im Gegentheil, ausschliesslich mit der jüngsten Invasion aus der Zeit Alfonso's II. zu thun, wobei wir unsere Mittheilungen auf die italienischen Künstler ausserneapolitanischer Herkunft, und zwar auch unter ihnen auf jene allein beschränken, die in Diensten des Königshauses beschäftigt waren. Für sie bieten nämlich die Rechnungsvermerke der königlichen Finanzkammer über die Einnahmen und Ausgaben des Hofes, — die sog. „Cedole di Tesoreria", deren das Staatsarchiv zu Neapel in mehren hundert Bänden eine im Wesentlichen ununterbrochene Folge seit dem Beginn der aragonesischen Herrschaft bewahrt, ein reiches, wenn auch nicht lückenloses urkundliches Material. Es vollständiger und methodischer, als bisher geschehen, für den in Rede stehenden Zweck auszubeuten, war der Zweck eines längeren Studiums, das wir in den ersten Monaten des Jahres 1895 der Durchforschung der 167 Bände, die sich auf die aragonesische Epoche beziehen, widmen durften, und dessen Ergebnisse in den folgenden Blättern niedergelegt sind. Ihre Veröffentlichung erschien auch nach dem, was

aus jenen Quellen bisher schon publicirt worden war, nicht überflüssig. Es hatte nämlich schon vor 15 Jahren Cam. Minieri-Riccio für die Zeit Königs Alfonso I. (1437—1458) aus der betreffenden Serie der Cedole Regesten ausgezogen, die sich auf die gesammte Regierungsthätigkeit dieses Herrschers ausdehnten, eben deshalb aber manche Nachricht von künstlerischem Interesse übersahen.[1]) Bald darauf gab N. Barone für die folgende Periode von 1460 bis 1504 (für die zwischenliegenden beiden Jahre fehlen die Cedole) ähnliche Auszüge, die bei gleicher Ausdehnung auf den gesammten Stoff von den erwähnten Versehen und Auslassungen auch nicht frei blieben.[2]) Dann benutzte G. Filangieri in seinem grossen Werke[3]) für die chronologischen Prospecte einzelner Künstler die von seinen beiden Vorgängern aus den Cedole gewonnenen Daten, ohne jedoch — wie es scheint — jene von Neuem auf das einschlägige Material durchgenommen zu haben. Endlich hat E. Percopo in einer Reihe von noch nicht abgeschlossenen Studien über die Schriftsteller und Künstler am aragonesischen Hofe reichlich aus unserer Quelle geschöpft, und dabei sich namentlich das Verdienst erworben, die Belegstellen daraus zum ersten Male im Wortlaute mitzutheilen.[4]) Aber selbst seinem Fleisse ist — wenigstens für die Nachrichten über Künstler, wie sich am betreffenden Orte ergeben wird — mancher Beleg entgangen, den uns aufzufinden vergönnt war (womit wir nicht gesagt haben wollen, dass unsern Nachfolgern nicht auch noch ähnliche Funde beschieden sein könnten). Dann aber erschöpfen die Erläuterungen, womit er die urkundlichen Belege begleitet, den Stoff in manchen Fällen nicht, und sind in anderen nicht frei von Versehen, immer nur die zu den Notizen über die Künstler verstanden, denn bei jenen über die Schriftsteller beherrscht er — als Specialforscher auf litterarischem Felde — den Gegenstand in vollem Umfang und seltener Präcision. Endlich hat er einige der in Betracht kommenden Meister — wenigstens soweit seine Studien bisher vorliegen — gar nicht behandelt.

Ueber die Anordnung, die wir dem Stoffe gegeben, genügen wenige Worte. Wir lassen die Meister nach der Bedeutung ihrer Wirksamkeit im königlichen Dienste auf einander folgen, geben zuerst das urkundliche Material im getreuen Wortlaut, und knüpfen daran jeweils einen Commentar, der nach Bedürfniss in einzelnen Fällen auch über den von jenem begrenzten Rahmen hinausgreift.

---

[1]) C. Minieri-Riccio, Alcuni fatti die Alfonso I. di Aragona, im Archivio storico per le provincie napoletane vol. VI, 1881.

[2]) N. Barone, Le cedole di Tesoreria dell' Archivio di Stato di Napoli dall' anno 1460 al 1504, im Archivio stor. per le prov. nap. vol. IX (1884) und X (1885). Wir haben die Mittheilungen Barone's im Repertorium XI, 200—202 kurz resumirt.

[3]) G. Filangieri, Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie Napolitane. Napoli 1883—92, VI volumi.

[4]) E. Percopo, Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi, im Arch. stor. p. le prov. nap. vol. XVIII (1893), XIX (1894) und XX (1895).

Giuliano da Majano.[5])

I. vol. 116 fol. 48t. 2 marzo 1485. A. Giuliano e Antonio Gondj mercantj fiorentinj vintiduj duc. quatro t[arì] et sono per la valuta di ventj fiorinj dj grossj che per hordinagione del ditto Sre [Alfonso duca di Calabria] pagorono in Firenze a Juliano di Lionardo di Malano (sic) architettore qualj venne quj in Napolj al servizio di Sua Sria, et per loro a Bilicozo Gondj [Sohn des Giuliano Gondi, der dem väterlichen Bankgeschäfte in Neapel vorstand] XXIId. IIIIt.[6])

II. vol. 116 fol. 59t. 27 aprile 1485. A Lupes spagnuolo, cozzone, vinti d. corentj et sono per lo prezo di una mula baia scura, la quale lo Illmo duca di Calabria ha donata graziosamente a Juliano da Maiano, architettore fiorentino, per causa che in dì passati venne qua per servigio del ditto Sre e per fare certj disegnj e fabriche XXd.

III. vol. 116 fol. 60. 27 aprile 1485. A. Juliano di Maiano di Firenze, architettore, novantasej d. corentj, et sono che lo Illmo S. duca li comanda dare graziosamente, per causa di certj disegni ha fattj per la Maesta del S. re et sua Sria LXXXXVId.

IV. 17 febrajo 1487. In tale giorno S. J. S. [Alfonso duca di Calabria] cominciò a dare ordine, a fare fabbriche, e mandò per messer Juliano disegnatore a Fiorenza (Effemeridi delle cose fatte per il duca di Calabria di Joampiero Leostello da Volterra, abgedruckt bei G. Filangieri, Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane, Napoli 1883 segu. vol. I pag. 132).[7])

V. vol. 123 fol. 161 t. 29. maggio 1487. A Juliano Gondi mercante fiorentino vinti nove duc. datigli per banco di Franco. Nany e sonno per la valuta di XXVI fiorini e $^1/_4$ larghi che per ordine del Illmo S. duca di Calabria a fatti pagar in Firenza ad Juliano de Mayano che fa certe opere per lo dicto Sor XXVIIIId. IIt

VI. vol. 123 fol. 178t. 8 agosto 1487. A Juliano et herede d'Antonio Gondy ducento trenta duy ducati e sonno per la valuta de CC. d. d'oro La[rghi] che in lo mese de luglio passato fecero pagar in Firenza a Juliano da Mayano per fare certi disegni per lo Illmo S. duca de Calabria CCXXXIId.

VII. vol. 123 fol. 185. 29 agosto 1487. A. Biasino d'Antonio Castruzzo

[5]) Von den nachfolgenden Urkunden hat Percopo alle aus den Cedole di tesoreria stammenden, ausser No. V, VII, XII und XIV, die hier zum ersten Male abgedruckt werden, im Wortlaut im Archivio stor. napol. XIX. 578 und 579, — N. Barone nur I, II, VI, VII und XI im Auszug ebendort IX, 603, 623, 624 und 634 veröffentlicht.

[6]) Der neapolitanische Ducat zerfiel in 5 tarì = 10 carlini = 100 grana und war im Werth etwa gleich $^9/_{10}$ des florentinischen Goldguldens.

[7]) Wir ergänzen die Urkunden der Cedole durch einige dem Tagebuche des bekannten Familiaren des Herzogs Alfonso entnommenen Angaben (No. IV, XV, XVI und XVII), sowie durch zwei Notariatsurkunden (No. IX und XIII), die unseren Helden betreffen.

vetturale vinticinque duc. e sonno per vettura de dui modellj a portati de Firenza a Napolj per disegno de uno palazo e per vettura de dui casse dove so[no] dui para de barde (zwei paar Pferdeharnische) de Napoli a Milano quale lo Illmo S. duca manda al duca de Bary [Lodovico il Moro] XXVd. IIt.

VIII. vol. 123 fol. 187. 30 agosto 1487. A Juliano de Mayano fiorentino dui duc. tre t[arì] lo Illmo S. duca de Calabria li comanda dare graciosamente per ne pagare la hosteria dove e stato più jorny IId. IIIt.

IX. 27 Nov. 1487. Promissio pro magistro Juliano de Mayano. Die XXVII. mensis Novembris sexte Ind. [1487] Neapoli constitutus in nostri presencia nobilis vir Ser Johannes Altobande de Florentia procuratore ad infrascripta et alia, ut dixit, Reverendissimi in Xpisto patris et domini domini Geronimi tituli sancti Grisogoni presbiteri cardinalis, ac procuratore similiter, ut dixit, fabrice sancte Marie de Laurito, sponte asseruit coram nobis et honorabili viro magistro Juliano de Mayano de Florencia architecto presenti dictum Reverendissimum dominum cardinalem Geronimum eius principalem teneri et debitorem esse eidem magistro Juliano in ducatis mille vel circa de auro in auro, salvo meliori calculo, racione fabrice noviter constructe et construende per eumdem magistrum Julianum in dicta ecclesia sancte Marie de Laurito. Volensque propterea dictus ser Johannes procurator ut supra eidem magistro Juliano de huiusmodi pecunie quantitate ut supra debita ad presens in partem satisfacere, non habens nomine et pro parte dicti domini cardinalis, ut dixit, pecuniam pre manibus aurum vel argentum unde posset eidem magistro Juliano de dictis ducatis mille satisfacere, sed habens, ut dixit, nomine dicti domini cardinalis in abbacia sancte Marie de la Fenara subscriptas quantitates victualium et rerum videlicet: In primis thumulos duos mille grani. Item thumulos quingentos ordei et speltre. Item decinas octingentas lini, sicut ad convencionem devenit cum dicto magistro Juliano sponte predicto di coram nobis .... promisit .... eidem magistro Juliano presenti dictam quantitatem victualium et lini, videlicet dictam quantitatem grani ad mensuram civitatis Neapolis ad rationem tareni unius et granorum decem pro quolibet thumulo, dictam quantitatem ordei ad mensuram predictam ad rationem tareni unius pro quolibet thumulo, dictam quantitatem speltre ad rationem granorum quindecim pro quolibet thumulo, et dictam quantitatem lini ad rationem tareni unius pro quolibet decina integre et ad plenum .... in partem satisfactionis ducatorum ducatorum mille de auro dare traddere et assignare eidem magistro Juliano seu domino Simeoni canonico theanensi nomine et pro parte ipsius magistri Juliani ...... (Archivio notarile di Napoli, protocolli del notaro Franc. Russo, anno 1487—88 a carta 108, publizirt bei G. Filangieri, Documenti ecc. III, 163).

X. vol. 123 fol. 255. 5 giugno 1488. A Juliano de Mayano vinti ducati e sonno per despesa li bisognara far andando de Napolj ad Capua, Marzanise e altri lochy per servicio del Illmo S. duca de Calabria XXd.

XI. vol. 123 fol. 267t. 2 agosto 1488. A Vincenso de Casanova studiante de medicina quatro ducati e sonno per lo salario suo de uno mese e stato alla cura de Juliano de Mayano architettore fiorentino quale sta alli servitij del S. duca IIIId.

XII. vol. 123 fol. 302t. 31 dec. 1488. A Bellicozo Gondi mercante fiorentino quarantauno ducato et dodicj gr[ana] e mezzo, e sonno cioe ducati XXIIII gr. XII½ per la valuta de XXV f. d'oro in oro che Juliano et rede d'Ant⁰ Gondi hanno pagato in Fiorenza a Juliano de Mayano in parte de una cona fa fare là per lo S. duca; et XII f. gr. X½ d'oro in oro che li detti pagarono in Pisa a Rogiery de Santo Martino che stava là per conducere certe quantita de mattunj in Napolj per le fabriche del ditto S. de quali dara conto XXXXId XIIgr.

XIII. 8. jan. 1489. In einem unter diesem Datum abgeschlossenen Uebereinkommen zwischen dem Holzschnitzer Niccolò di Tommaso da Squillace und der Opera der Kirche S. Eligio Maggiore al Mercato zu Neapel wird das Modell oder die Zeichnung zu einem Felde (quatrum) der Cassettendecke der letzteren sammt der dazugehörigen Umrahmung (cornezione) als von Giuliano da Majano geliefert angeführt: quamdam intemplaturam quatrorum seu modellorum factam secundum quatrum datum per honorabilem Julianum de Mayano de Florentia cum cornezione (nach den Protokollen des Notars J. Ingrignetti v. J. 1489—90 fol. 44 im Notariatsarchiv zu Neapel mitgetheilt bei G. Filangieri, Documenti etc. III, 162).

XIV. vol. 123, fol. 316. 16 febr. 1489. A Belliroczo Gondi Cento cinquanta quatro ducati correnti, e sonno per la valuta de CXL d. larghi, a pagati in Fiorencza ad Juliano da Mayano architectore per ordine del S. duca CLIIIId.

XV. 16 julij 1489 . . . . . Et vide [Alfonso duca di Calabria] la casa di Lionardo Como et a quello dato alchuno suo judicio: che noviter se fabricava: li fece collatione (Effemeridi di Leostello bei G. Filangieri Documenti ecc. I, 240).

XVI. 15 ottobre 1490. Sua J. S. [il duca di Calabria] havendo nova che mastro Mariano de Vayano (sic) fiorentino, homo experto in la fabrica et in desegni stava malissimo ci mando li soi medici et pratichi et ordino, che non li mancasse alcuna cosa, ut moris sui erat erga suos. Et quello stava a sua provisione et facea fare sue fabriche de la Duchesca et del Poggio. Et demonstrava sua S. J. che certo l'increscea la malattia de quello: ad ogni hora lo mandava a visitare (Effemeridi ecc. l. c. I, 377).

XVII. 17 ottobre 1490. Et nocte hora VI. morio lo sopradicto Mariano (sic) Fiorentino (Effemeridi ecc. l. c. I, 378).

Es war im Februar 1485, dass Giuliano da Majano, zu jener Zeit vorzugsweise mit dem Ausbau der Dome von Faenza und Loreto be-

schäftigt, durch Alfons Herzog von Calabrien, Sohn Königs Ferdinand I von Florenz nach Neapel berufen wurde. Denn in Doc. I vom 2. März 1485 wird seine Ankunft schon im Prœteritum erwähnt. Nach dem Zeugniss von Doc. II, das von dem Geschenk eines Maulthiers durch den Herzog an Giuliano berichtet, war er gekommen, um „certj disegnj e fabriche“ für Alfonso auszuführen, und wir erfahren durch Doc. III, dass er schon am 27. April desselben Jahres für seine Entwürfe mit 96 Ducaten belohnt wird. Und zwar heisst es dort ausdrücklich, dass sie „per la Maesta del Signor re et sua Signoria (den Herzog)“ gemacht waren. Da Alfons seine eigenen grossen Bauten (wie wir gleich sehen werden) erst einige Jahre später begann, so kann es sich im vorliegenden Falle nur um das Project zu der Porta Capuana gehandelt haben, wozu ja König Ferdinand den Grundstein schon im Jahre vorher feierlich gelegt hatte.[8]) In der That schreibt ja die Tradition und auf ihr fussend auch Vasari ihren Bau unserm Meister zu. Doch hat Giuliano wohl nur den Entwurf dazu geliefert, während dessen Ausführung den Händen einheimischer Werkmeister anvertraut wurde, — da sein Aufenthalt in Neapel wenig über ein halbes Jahr (etwa bis August 1485) dauerte und er sodann erst wieder nach Verlauf voller zweier Jahre dahin zurückkehrte. Es ist denn auch, während die Gesammtconception des Werkes deutlich die florentiner Schule Brunelleschi's verräth, dem Detail der Ausführung, namentlich in der Schwere und Häufung des plastischen Ornamentes, ebenso untrüglich der Charakter der neapolitanischen Kunstübung jener Epoche aufgeprägt. Im Uebrigen wurde an der Porta auch noch während des zweiten Aufenthaltes Giuliano's in Neapel fortgebaut. Es bezeugt dies ein Vertrag, der mit dem Bildhauer Jacopo della Pilla aus Mailand am 15. April 1488 betreffs Lieferung von Marmor dazu abgeschlossen wurde.[9])

Was Giuliano von Neapel abrief, waren seine Verpflichtungen gegenüber dem Bau von S. Maria zu Loreto. Schon am 14. März 1485 schreibt der Bauherr, Cardinal Girolamo Basso-Rovere an seinen dortigen Generalvicar, Giuliano habe versprochen, gleich nach Ostern (3. April) dahin zu kommen. Allein seine Ankunft in Loreto scheint sich viel länger, wohl bis Juli oder August verzögert zu haben, denn erst am 22. September werden Arbeiten, die er dort angeordnet hatte, ausbezahlt. Zwischen October und December 1485 muss Majano nach Florenz zurückgereist sein, denn in den ersten Tagen des Januars 1486 urgirt der Cardinal Basso-Rovere wieder seine Rückkehr nach Loreto, die indess — wie einem Briefe des Cardinals vom 7. März 1486 zu entnehmen — erst in der ersten Hälfte des März erfolgte.[10]) Und am 11. Mai finden wir den Meister wieder in Florenz,

[8]) Catalani, Discorso sui monumenti patrii, Napoli 1846 pag. 47; Scip. Volpicella, Principali edifizi di Napoli, 1859 pag. 3 sgg. und Mich. Schipa, Porta Capuana in der Zeitschrift Napoli nobilissima, vol. III 1894 pag. 49 sgg.

[9]) S. weiter unten bei Giacomo della Pila, doc. VII.

[10]) Archivio storico dell'arte vol. I pag. 417, 419 e 420 (Gianuizzi, Doc. ined. sulla basilica loretana).

an der Berathung über die Anlage der Pforten von S. Spirito theilnehmend.[11]) In dem Zeitraum vom 11. Mai 1486 bis Februar 1487, wo er, wie wir gleich sehen werden, die zweite Berufung nach Neapel erhielt, scheint sich Giuliano mit dem Entwurf des Chorgestühls für den Dom zu Perugia befasst zu haben, dessen Ausführung er dann wegen Ueberhäufung mit anderen, wichtigeren Aufträgen Domenico del Tasso überliess, der es 1491 vollendete.[12])

Ein Eintrag vom 17. Februar 1487 in dem Tagebuche Leostello's (Doc. IV) belehrt uns, Herzog Alfonso habe zu dieser Frist (nachdem er das Jahr zuvor den Aufstand der Barone unterdrückt und am 17. December 1486 seinen Siegeseinzug in die Hauptstadt gefeiert hatte) den Befehl zur Inangriffnahme der von ihm geplanten Bauten — es sind der Palast und Garten von Poggio Reale und die Duchesca darunter zu verstehen — gegeben und um Giuliano da Majano nach Florenz geschickt.[13]) Ob dieser sich daraufhin zur Entgegennahme der Aufträge und allenfalls auch zur Orientirung über die Oertlichkeit der aufzuführenden Bauten sofort nach Neapel begeben habe, wird durch keine urkundliche Angabe sichergestellt. Auf alle Fälle war dieser eventuelle Aufenthalt ganz kurz, und der Meister arbeitete seine Pläne und Modelle in Florenz aus. Dies bezeugen Doc. V und VI, die im Mai und Juli 1487 an Majano geleistete Zahlungen von 29 und 232 Ducaten für „certe opere, certi disegni per lo Illmo S. duca de Calabria" verzeichnen. Als Ergebniss seiner Arbeit langen dann Ende August zwei Modelle in Neapel an (Doc. VII), und mit ihnen zugleich kommt auch Giuliano — Zeichnungen, Anschläge und was sonst noch erforderlich, mit sich bringend (Doc. VIII vom 30. August 1487 registrirt die ihm vom Herzog erstatteten Kosten eines mehrtägigen Aufenthaltes im Gasthause, zu dem er offenbar gezwungen war, ehe er eine für längeren Aufenthalt passende Wohnung gemiethet hatte). In dem Doc. VII heisst es, beide mitgebrachte Modelle seien für einen und denselben Palast bestimmt gewesen; dann waren es Alternativprojecte für Poggio Reale. Es ist aber auch möglich, ja wahrscheinlicher, dass die Angabe des Rechnungseintrags auf Unkenntniss oder Irrung des betreffenden Schreibers beruht, und dass das zweite der Modelle für die Duchesca

---

[11]) Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892 S. 203 Anm. 2. Der Brief Sangallo's, der die Anwesenheit Giul. da Majano's bezeugt, findet sich publicirt bei Pini e Milanesi, Scrittura degli artisti italiani, Firenze 1869 vol. I No. 89, und unter Klarlegung seines richtigen Datums bei Uzielli, Paolo dal Pozzo Toscanelli, Firenze 1892 pag. 123.

[12]) Giornale di erudizione artistica, Perugia, vol. I (1872) pag. 97. Del Tasso war urkundlich zu Beginn 1488, wahrscheinlich aber auch schon früher in Perugia mit der fraglichen Arbeit beschäftigt (l. c. pag. 70 No. 21).

[13]) Auch Summonte erwähnt in seinem bekannten Brief an M. A. Michiel vom Jahre 1524 (publicirt von Cicogna in den Memorie dell'Istituto Veneto vol. IX pag. 411—416) Giuliano als einen der zum Ausbau von Poggio Reale berufenen fremden Architecten.

bestimmt war. Denn dass beide Anlagen zu gleicher Zeit im Baue waren, ist ebenso bestimmt, wie nunmehr die Tradition, die sie seit jeher unserem Meister zuschrieb, durch das ausdrückliche Zeugniss des Augenzeugen Leostello (Doc. XVI: facea fare sue fabriche de la Duchesca et del Poggio) besiegelt erscheint. Was über Bau und fernere Schicksale beider Schöpfungen sich aus gleichzeitigen und späteren Quellen ermitteln liess, hat ein neapolitanischer Forscher in den unten angeführten Studien zusammengestellt.[14]) Ausser den dort erwähnten Beschreibungen giebt uns heute nur noch der von Serlio im III. Buche seiner „Architettura“ nicht ganz wahrheitsgetreu mitgetheilte Grundriss und Durchschnitt von Poggio Reale eine Idee von der seit Langem spurlos untergegangenen Pracht des einen der beiden Lustschlösser Alfonso's. Mit welcher Hast übrigens diese Bauten vom Herzog betrieben wurden, darüber erhalten wir aus einer Aufzeichnung Leostello's einen Begriff, wonach jener schon am 2. Juni 1488, also nicht einmal ein volles Jahr nach Beginn der Arbeiten, den König im neuen Palast von Poggio Reale bewirthete. Ueber die Bauausführung geben zahlreiche Rechnungsvermerke in den Cedole Kunde. Sie scheint ganz in den Händen mehrerer, sonst nicht weiter bekannten Meister, Novello Paparo, Giovanello Sparano und Troilo de Ricca gelegen zu haben, die schon seit dem Beginn des Jahres 1487 bei kleineren und grösseren Arbeiten, wie einer „loggia al giardino grande [de Capuana]“, einem „bagno dentro lo castello de Capuana“, einer „fabrica al truglio (= trullus, kuppelüberwölbter Rundbau) di poczgio per uso de cavalli“, einigen „intemplature (Decken) a certe stanze del jardino grande“, dann aber auch ausdrücklich „nel Palazzo a Dogliolo detto il Poggioreale“ beschäftigt vorkommen.[15])

Das von Alf. Miola, dem Hauptmitarbeiter Filangieri's an seinem grossen Urkundenwerke, im Notariatsarchiv in Neapel aufgefundene, interessante Doc. IX. vom 27. November 1487 giebt uns, ausser der Kunde von Giuliano's Anwesenheit in Neapel, Aufschluss betreffs des von ihm in den nächstvorhergegangen Jahren geleisteten Arbeiten an S. Maria in Loreto. Nach dem obenerwähnten Aufenthalt des Meisters daselbst im März 1486,

---

[14]) A. Colombo, La Duchesca, im Archivio stor. napol. vol. IX (1884) pag. 563—574 und Il Palazzo e il Giardino di Poggioreale, ebendort vol. X (1885) pag. 186—209 und 309—342. — Die poetische Beschreibung des Vergier d'honneur aus der Zeit der Invasion Carl's VIII, und jene Fichard's vom Jahre 1536 hat Colombo nicht gekannt. Die erste findet sich reproduzirt bei Roscoe, Life of Leo X, ed. Heidelberg 1828, vol. III, pag. 487 und Müntz, La renaissance en Italie et en France, Paris 1885, pag. 435), die letztere im Repertorium f. K. XIV, 374.

[15]) S. Cedole di tesoreria vol. 123, fol. 114t, 135, 140, 165, 168, 186t, dann fol. 221, 234t, 277, 287, 289t und vol. 124 fol. 181t. Unter dem giardino grande ist der königl. Garten in der Nachbarschaft von Castel Capuano zu verstehen. Noch Fichard sagt davon: Ex arce transitus est ad hortos maximos atque etiam amplissimos. Gegenüber lag der seit 1481 dem Herzog Alfonso gehörige Garten, in dem er seit 1487 den Pal. della Duchesca mit seinen vielen Nebenbauten aufführte (Arch. st. napol. IX, 563).

ist uns keine spätere urkundliche Nachricht über seine Theilnahme am fraglichen Bau mehr überkommen. In unserem Doc. IX handelt es sich nun um die Begleichung der Forderung, die er für seine Leistungen an den Cardinal Basso-Rovere zu stellen hatte, und die die bedeutende Summe von 1000 Ducaten betrug. Die Sache wird mit dem Bevollmächtigten des Cardinals, demselben „Ser Giovanni Aldobrandini, chierico fiorentino", der seit 1481 als dessen Vertrauensmann beim loretiner Dombau fungirt[16]), in der Weise ins Reine gebracht, dass Giuliano die Ernteerträgnisse der Abtei S. Maria della Fenara, eines Beneficiums des Cardinals, die laut den in der Urkunde angegebenen Marktpreisen der Summe von 935 Ducaten gleichkommen, an Zahlungsstatt übernimmt.[17]) Sonderbar bleibt bei der ganzen Angelegenheit nur, das Ser Giovanni dem Meister nach Neapel nachreist, um Abrechnung mit ihm zu pflegen, — eine Coulanz, die, wenn sie selbst heutzutage auffiele, nun schon — wie uns so viele gegentheilige Beispiele belehren — ganz und gar ausser der Gepflogenheit der Bauherrn zur Zeit der Renaissance lag! Sollte Giuliano dadurch vielleicht für eine Wiederaufnahme seiner Thätigkeit am Bau von S. Maria di Loreto gewonnen werden? Man stand ja gerade dazumal vor der schwierigen Frage der Anlage der Kuppel, die — wie wir wissen — kurze Zeit nach unserer Episode, im Beginne des nächsten Jahres 1488 Gegenstand entscheidender Berathung wurde.[18]) Doch hat Giuliano daran, soweit uns das unvollständige urkundliche Material zu schliessen gestattet, keinen Antheil genommen.

Es ist auch kaum anzunehmen, dass Herzog Alfonso ihm gestattet haben würde, Neapel zu einer Zeit zu verlassen, wo seine Unternehmungen gerade im vollsten Gange waren, — und er war bekanntlich nicht der Mann, mit dem sich spassen liess! So finden wir denn Giuliano noch im Juni folgenden Jahres (Doc. X vom 5. Juni 1488) im Auftrage des Herzogs auf einer Reise nach Capua, Marcianise und andern Orten, bei der es sich wahrscheinlich um Materialbeschaffung für die neapler Bauten gehandelt haben dürfte, und im Monat darauf, von Krankheit befallen — vielleicht waren es die Vorboten des Leidens, dem er zwei Jahre später erlag —, wieder in Neapel (Doc. XI vom 2. August 1488 spricht von der Entlohnung des Arztes, der ihn während eines ganzen Monats gepflegt hatte). Zwischen August und December 1488 aber muss der Meister Neapel nach einjährigem oder etwas längerem Aufenthalte verlassen haben und nach Florenz zurückgekehrt sein, — vielleicht in der Absicht, um in der besseren Luft und

---

[16]) S. Archivio storico dell arte vol. I pag. 419.

[17]) Wie es kommt, dass während im Context unsere Urkunde wiederholt tausend Ducaten als Schuldbetrag bezeichnet sind, am Schlusse plötzlich zweitausend daraus werden, wissen wir uns nicht zu erklären. Vielleicht liegt ein Versehen beim Copiren des Originals vor.

[18]) S. Schmarsow im L'Art vom 29. Mai 1881, und Melozzo da Forli, Stuttgart 1885, S. 122 und 365, sowie auch S. Gianuizzi, La chiesa di S. Maria di Loreto in der Rassegna italiana vom 15. September 1884. —

Umgebung der Heimath bald wieder ganz zu genesen. Denn im December des genannten Jahres leistet er, laut dem Zeugniss des Doc. XII, im Auftrag des Herzogs Alfonso eine Abschlagszahlung von 25 Goldgulden an einen ungenannten florentinischen Maler, der mit der Anfertigung einer Altartafel für jenen betraut ist.[19]) Es liegt nahe, hierbei an einen der Brüder Pietro und Ippolito del Donzello zu denken, von denen durch Vasari bekannt ist, dass sie Giuliano zur Ausmalung von Poggio Reale nach Neapel zog. Diese letztere Nachricht wird nun allerdings durch einen Rechnungsvermerk in den Cedole (s. weiter unten Benedetto la Majano Doc. II) bestätigt, aber zugleich durch das Datum desselben die Vermuthung betreffs des Altarbildes widerlegt: als Giuliano die Abschlagszahlung dafür leistete, war Ippolito bereits seit einem halben Jahre in Neapel. — Dass Majano übrigens während seines wenig über einjährigen Aufenthaltes in erwähnter Stadt ausser seiner Beschäftigung mit den Bauten des Herzogs Alfonso auch noch Zeit zu andern Arbeiten fand — Vasari schreibt ihm Entwürfe für Fontainen auf öffentlichen Plätzen und in Palästen der Grossen zu —, das wird zum mindesten für eine solche durch Doc. XIII bezeugt: hiernach hatte er für die Kirche S. Eligio das Modell oder den Entwurf einer Cassettendecke geliefert, die dann von einem einheimischen Meister ausgeführt ward. Die fragliche Decke soll erst bei einer Restaurirung der Kirche in den Jahren 1836 und 1843 zerstört worden sein.[20]) —

Der Aufenthalt Giuliano's in Florenz dauerte diesmal mindestens bis Februar 1489. Dies ergiebt sich aus Doc. XIV, das von einer dort vor Mitte dieses Monats im Auftrag Alfonso's an ihn geleisteten Zahlung von 154 Ducaten Kunde giebt. Aber für die Bestimmung des genauen Zeitpunkts seiner Rückkehr nach Neapel fehlen leider alle Anhaltspunkte. Sie kann ebensowohl schon im März 1489, oder erst ein Jahr darauf erfolgt sein. Denn man kann mit gleicher Wahrscheinlichkeit annehmen, dass er seine beiden Zeichnungen zu dem mit Deliberation vom 12. Februar 1490 beschlossenen und wohl bald darauf ausgeschriebenen Concurs für die Fassade des florentiner Domes[21]) in Florenz angefertigt, oder aber von Neapel aus eingesandt habe. Jedenfalls weilte er vor seiner letzten Erkrankung im October 1490 schon wieder seit längerer Zeit dort, wie dies aus der Fassung des Eintrags Leostello's in seine Ephemeriden vom 15. October 1490 (Doc. XVI), worin er eben die schwere Krankheit des Meisters und die Sorge des Herzogs um ihn aufzeichnet, herauszulesen ist. Leider war

---

[19]) Die in demselben Rechnungsvermerk angeführten „mattunj" waren glasirte Ziegel für Fussbodenbelag, die damals noch aus Toscana bezogen wurden. Aehnliche Sendungen finden sich in den Cedole noch mehr verzeichnet; dabei heisst es ausdrücklich: „per admactonar lo jardinecto del S. duca". Später bildete sich dafür ein schwungvoller Fabrikbetrieb in Neapel und Umgebung aus. Noch heute sieht man dort mehr alte Majolicafussböden, als im ganzen übrigen Italien zusammengenommen.

[20]) Gaet. Filangieri, Documenti etc. vol. III pag. 161.

[21]) Vasari, ed. Milanesi IV, 304 und 306.

diese Letztere erfolglos; schon zwei Tage darauf mus er den Tod Giuliano's vermerken (Doc. XVII). Sonderbar ist es, dass Leostello, aus Volterra gebürtig, also ein weiterer Landsmann Majano's, seinen Namen bei beiden Eintragungen in Mariano de Vayano bez. Mariano verstümmelt hat. Dagegen hätte er gewiss nicht unterlassen den bei seinem Leichenbegängniss entfalteten Pomp, sowie das ihm durch den Herzog Alfonso errichtete Marmorgrabmal, wovon Vasari fabulirt, zu erwähnen, wenn etwas Wahres an der Sache gewesen wäre. So müssen wir uns bescheiden, nicht einmal den Ort, wo die Gebeine des grossen Architekten ruhen, zu kennen. Dass er aber bei seinem Tode die Bauten, die er geleitet hatte, noch lange nicht vollendet hinterliess, bezeugt jener Brief Lorenzo de' Medici's an Alfonso vom December 1490, worin er von ihnen als „per la morte sua restate imperfecte" spricht und ihm Luca Fancelli als geeignetsten Mann, sie abzuschliessen, empfiehlt.[22]) Dieser ging denn auch anfangs 1491 nach Neapel und legte, wie sein Brief vom 13. Mai 1491 an Lorenzo de' Medici beweist, dem Herzog Pläne für Castel Capuano, — um dessen Ausbau es sich also vorzugsweise gehandelt zu haben scheint — vor. Uebrigens war Fancelli's Aufenthalt in Neapel von kurzer Dauer, denn wahrscheinlich schon im September desselben Jahres war er in Florenz, sicher im October in Mantua.[23]) An die Stelle Majano's aber trat als bevorzugter künstlerischer Berather des Herzogs, wie wir weiter unten sehen werden, Franc. di Giorgio Martini, der berühmte Sieneser Maler, Bildhauer, Architect und Kriegsingenieur.

Zum Schlusse müssen wir noch einen Moment bei Doc. XV verweilen, das G. Filangieri Anlass zur Annahme gab, der Pal. Como (jüngst bekanntlich zum Sitze des von ihm der Stadt geschenkten Museo civico umgestaltet), möchte auf einen Entwurf Giuliano da Majano's zurückgehen, da er ganz unverkennbar den Stempel des Florentinischen Palaststils jener Epoche an sich trägt, das Datum der Urkunde, die von dessen Bau berichtet, mit der Zeit von Giuliano's neapler Aufenthalten stimmt, und bei den engeren Beziehungen des Erbauers Lionardo Como, Geheimschreibers des Herzogs, zu dessen Hofe die Voraussetzung, er werde für den Entwurf seines Palastes den begünstigten Architecten Alfonso's herangezogen haben, plausibel scheint.[24]) Die seither von B. Capasso zur Geschichte des Baues publicirten urkundlichen Angaben widerlegen indess

---

[22]) Gaye, Carteggio etc. I, 300. Aus Notariatsakten, die Colombo (Arch. st. nap. X, 203 n. 1) anführt, ist zu ersehen, dass in Poggio Reale 1492 G. Galeffo aus Florenz, Lor. Stagi aus Pietrasanta und Genossen, 1493 Franc. di Filippo aus Settignano, Dom. di Felice aus Florenz und Maestro Paciarocto und Chiattino, 1494 aber Maestro Paparello de Aquino u. Simone de Scio noch Arbeiten ausgeführt haben.

[23]) W. Braghirolli Luca Fancelli, im Arch. stor. lomb. III (1876) pag. 622 und 634; Gaye, Carteggio etc. I, 239 nota 2. Die Cedole enthalten nichts Urkundliches über Fancelli.

[24]) G. Filangieri, Documenti etc. vol. I pag. LXXVIII.

die vorstehende Hypothese Filangieri's. Es ergiebt sich daraus, dass Angelo Como, der Vater Lionardo's, den Bau schon 1464, also zwanzig Jahre bevor Majano zuerst nach Neapel kam, begonnen und vor 1488 beendet hatte, da er am 17. August dieses Jahres dem Herzog zu Ehren darin ein Fest gab, dass es sich daher bei dem in unserm Doc. XV erwähnten Neubau Lionardo's wohl gar nicht um den heutigen Pal. Como, sondern um ein Haus, das dieser für sich aufführen liess, handeln mag.[25])

Benedetto da Majano und Ippolito Donzello.

I. vol. 123, fol. 253. 24 maggio 1488. A Juliano et herede d'Antonio Gondi septanta nove duc. uno t[arì] quatro gr[ana] per banco de Palmer [Palmieri] e sonno per valuta de fiorinj LXXI de grossi L^a^ [rghi] s[oldi] VII d[enari] VIII che anno fatto pagare in Firenza zoe[civè] a Benedetto de Mayano per XX^a^[20000] mattony fiorinj LXII s. sej, et a Vespasiano Cartaro per certi quaterny de carta per la opera de Seneca fioriny VIIII d. VIII ragionatj a XI carlini e 1° g[rano] lo fiorino
LXXVIIII d. 1t. 4 gr.

II. vol. 123, fol. 266t. 29 luglio 1488. A Juliano et rede d'Antonio Gondi vinti nove ducati correnti e sonno per la valuta de XXV f. d'oro in oro hanno fatto pagare dalli loro in Fiorenza a Benedetto de Leonardo da Mayano per darli a Ipolito depentor per condurse equa in Napoli
XXVIIII d.

III. vol. 123, fol. 272t. 23 agosto 1488. A Juliano et herede d'Antonio Gondi mercanti firentinj a di 19 del presente ducento ducati per banco de Luysi de Gayeta et Franc° de Palmer et sonno per altretanti ne hanno pagati in Firenza a Benedetto de Leonardo da Mayano per ordine del prefato S. duca de Calabria al quale li dona graciosamente[26])
CCd.

Benedetto da Majano war, wie schon Vasari — viel Fabulöses um den wahren Kern seiner Mittheilung schlingend — berichtet, durch seinen älteren Bruder mit dem Hof von Neapel in Beziehungen gesetzt worden. Das früheste Zeugniss dafür bietet unser Doc. I. Zur Zeit seiner Ausstellung befindet sich Giuliano in Neapel und lässt durch seinen Bruder in Florenz den Ankauf von 20000 Stück Majolikafliesen für Fussböden

[25]) B. Capasso, Memorie storiche sul Palazzo Como, in der Einleitung zum Catalog des Museo Filangieri, und Effemeridi di Leostello in G. Filangieri, Documenti etc. vol. I pag. 155.

[26]) Von den vorstehenden drei Vermerken hat Percopo nur den ersten („l'unico documento che le carte aragonesi ci han conservato su Ben. da Maiano") im Arch. stor. napol. XX, 328 publicirt; N. Barone waren alle drei entgangen.

besorgen (s. Anm. 1 S. 94 zu Doc. XII, Giuliano da Majano).[27]) Auch Doc. II giebt von ähnlichen Vermittlerdiensten Kunde: Benedetto erhebt bei dem Florentiner Banquier Herzogs Alphonso 25 Goldgulden und händigt sie dem Maler Ippolito del Donzello ein, damit er die Reise nach Neapal antreten könne, als deren Zeitpunkt sich nunmehr aus unserer Urkunde der August 1488 ergiebt. Wir hatten schon oben (zu Doc. XII, Giuliano da Majano) Gelegenheit, die Berufung der beiden Brüder Donzello nach Neapel zu erwähnen. Sie ist — zum mindesten betreffs des jüngeren — durch unseren Vermerk, sowie durch einen zweiten, weiter unten mitgetheilten, der seine Mitwirkung bei Abschätzung der Fresken im Garten von Castel Capuano am 30. August 1488 feststellt (Doc. VI zu Galvano da Padova), ausser Zweifel gesetzt. Der ältere Bruder Pietro wird hierbei allerdings nicht genannt, auch finden sich in den Cedole sonst keine Belege für die von beiden im Palast von Poggio Reale geschaffenen Malereien. Trotzdem wird ihre Autorschaft kaum bezweifelt werden können, dafür ist sie durch Tradition zu sicher beglaubigt.[28]) Die Bilder bedeckten die Wände des Baues innen und aussen; sie stellten Episoden aus den Kämpfen Königs Ferdinand I mit Johann von Anjou und den aufrührerischen Baronen dar, und waren (nach dem Zeugniss Capaccio's) zu Beginn des 17. Jahrhunderts nur noch theilweise erhalten.[29])

Aus Doc. III endlich, vom 23. August 1488, das eine Zahlung von 200 Ducaten an Benedetto verzeichnet, ersehen wir, dass er schon dazumal

---

[27]) Der zweite Theil unseres Vermerks giebt Kunde von der Lieferung einer Senecaabschrift durch den bekannten Florentiner Bibliophilen und Buchhändler Vespasiano da Bisticci. Es ist nicht das einzige Mal, dass wir seinem Namen in Verbindung mit den vielen Manuscriptankäufen des Neapler Hofes, die in den Cedole verzeichnet sind, begegnen. Schon zehn Jahre vorher war er für eine Handschrift der dritten Dekade des Livius bezahlt worden (vol. 76 fol. 36).

[28]) Ausser dem Zeugniss Vasari's (ediz. 1a pag. 356: Et a dipingerlo vi condusse Piero del Donzello & Polito suo fratello . . . . il quale [also auch hier wird Letzterem der Hauptantheil zugemessen] dipinse tutto il palazzo di dentro & di fuori con storie di detto Re) ist dafür anzuführen dasjenige J. C. Capaccio's (Neapolitanae historiae, Neapoli 1607 pag. 435: Idemque Julianus è Maiano pingendum curavit Doliolum à Petro Donzello et Polito eius fratre. Reliqua in parietibus picturae aliqua pars est, in qua optimi pictoris elucet industria et Regulorum à Rege defectio) und die Angabe von G. M. Fusco (Riflessioni sulla topografia della città di Napoli nel medio evo, Napoli 1865 pag. 20), er habe „in un antico notamento camerale memoria del dipinto e dei pittori che lo fecero" angetroffen.

[29]) B. de Falco, Descrizione dei luoghi antichi di Napoli ecc. Napoli (1a edit. 1549) 1568, fol. D. 3: Nelle mura di fuora sta dipinta d'un artificiosa pittura la guerra de li baroni; F. Campanile, L'Armi ovvero Insegne del Nobili ecc. Napoli 1610 pag. 286: Tutto questo fatto (eine Episode aus dem Baronalkrieg) fu dipinto nelle camere del giardino chiamato Poggioreale, und L. Contarino, La Nobiltà di Napoli, Napoli 1569 pag. 20: Nelle mura di fuora vi si vede dipinta la guerra che fecerono li Baroni contra il re Ferdinando primo di Aragona et re di Napoli (citirt im Arch. stor. napol. X 200 n. 4).

mit dem Auftrag der Statuen für die Porta Reale — es ist darunter wohl Porta Capuana und nicht der Triumphbogen Alfons I. zu verstehen, weil die Arbeiten an diesem damals schon abgeschlossen waren, dem König hingegen daran gelegen sein musste, das von ihm 1485 errichtete Thor auch bald mit bildnerischem Schmuck ausgestattet zu sehen — beschäftigt war, deren Vollendung sich bis zum Falle der aragonesischen Herrschaft im Jahre 1495 hinzog, und die dann — theilweise in halbfertigem Zustande — dem Künstler verblieben, wie das nach dessen Tode aufgenommene Inventar seines Ateliers bezeugt.[30]) Aus dem Fehlen aller weiteren Vermerke in den Cedole muss aber geschlossen werden, dass es eben mit der Ausführung des Auftrags bei Benedetto nicht vorwärts ging. Oder sollte sich — weil von irgend einem dazugehörigen Sculpturwerke sich weder eine Spur noch auch Kunde darüber in Neapel erhalten hat — die in unsrer Urkunde vermerkte Zahlung gar nicht auf den in Rede stehenden Auftrag, sondern etwa auf die Ausstattung des herzoglichen Arbeitscabinets mit Intarsiavertäfelung (fornimento d'uno scrittoio) beziehen, wovon Vasari zu berichten weiss? Als Vorbild dazu mochte sich Alfonso das berühmte Studio im Schlosse zu Urbino gewählt haben.

Giuliano da San Gallo.

I. . . . . . 1483. Giuliano da San Gallo deve avere Duc . . . . . (der Betrag nicht ausgesetzt) per lo prezzo de uno quatro de li tre Maye have da fare in la Sagrestia della SS. Annunziata (Libro Maggiore, anno 1483 fol. 58, aus dem Archiv der Annunziata im Auszug mitgetheilt bei Filangieri VI, 416).

II. vol. 123 fol. 233. 28. Febr. 1488. A Juliano de Sangallo architettore fiorentino cento duc. correnti lo Illmo S. ducha de Calabria li comanda dare graciosamente.[31]) Cd.

Bisher unbekannt war der durch Doc. I bezeugte wohl nur vorübergehende Aufenthalt San Gallo's zu Neapel im Jahre 1483. Völlig neu wäre auch das Auftreten des Meisters als Maler, — wenn wir die betreffende Stelle des Textes als „ein Bild der drei Magier“ deuten wollen. Da aber „quatro“ in Neapler Urkunden aus jener Zeit auch in der Bedeutung von „viereckiges Feld“ vorkommt (s. oben Doc. XIII zu Giul. da Majano), so könnte es sich vielleicht um eine intarsiirte Tafel mit der Anbetung der h. drei Könige handeln, die in die Vertäfelung der Sacristei, wie solche ja namentlich in Neapel üblich war, eingefügt werden sollte. Diese Deutung würde dann mit dem, was wir von Giulano's künstlerischer Thätig-

[30]) [G. Baroni] La Parrocchia di S. Martino a Majano, Firenze 1875 pag. 93 und LXVIII. Dort wird die „Porta Reale cioè a Napoli“ als Bestimmungsort der Bildwerke ausdrücklich genannt.

[31]) Beide obigen Vermerke von Percopo (Arch. st. napol. XX, 314 u. 316) im Wortlaut, das zweite auch von Barone (l. c. IX, 630) im Auszug publicirt.

keit wissen, sich besser vereinigen lassen, — ist er doch wiederholt als Intarsiator urkundlich nachgewiesen. Allerdings kommen historische Scenen in Intarsien so früher Zeit unsres Wissens gar nicht, und auch später nur ganz vereinzelt (S. Maria maggiore in Bergamo, 1522—54) vor. Oder sollte es sich um eine Relieftafel gehandelt haben? Auch sie stünde dann im Werk des Meisters ganz allein da. An Ort und Stelle ist übrigens nichts vorhanden, was irgend sich Giuliano zuschreiben liesse. Die Kirche erfuhr schon 1540 einen völligen Umbau, von dem sich aus dem Brande d. J. 1757 nur die Sacristei mit dem reichen Schrankwerk Giuliano's da Nola, das schon durchaus historiirte Felder in Relief aufweist, erhalten hat.

Dagegen leidet es keinen Zweifel, dass die laut Doc. II am 28. Febr. 1488 Giuliano angewiesenen 100 Ducaten das Honorar für das Modell zu dem Palaste waren, das er — wie Vasari berichtet — für den Herzog Alfonso entworfen und selbst nach Neapel überbracht hatte.[32]) Wenn somit das Thatsächliche der Nachricht Vasari's durch unsren Vermerk (und die in der Anmerkung mitgetheilte Inschrift San Gallo's selbst) seine Bestätigung empfängt, so wird dagegen gerade durch ihn der Aufputz, den der aretiner Biograph in Gestalt der Fabel von der Uneigennützigkeit seines Helden darum gehängt hat, Lügen gestraft: dieser liess sich für seine Mühe ganz anständig bezahlen! Auch die fernere Mittheilung Vasari's, der Bau sei sofort in der Nähe des Castel Nuovo begonnen worden, verdient keinen Glauben. Die Cedole verzeichnen keine Ausgaben dafür, und keine der gleichzeitigen oder späteren Quellen thun seiner Erwähnung. Und von einer Mitwirkung Giuliano's dabei kann schon gar nicht die Rede sein, — dazu war sein Aufenthalt in Neapel viel zu kurz. Denn während wir ihn Ende 1487 und Anfang 1488 noch mit Intarsiaarbeiten für S. Pietro in Perugia beschäftigt sehen, ist er im April 1488 schon wieder in Florenz, wo er am 24. dieses Monats „an Stelle des abwesenden Giul. da Majano" (also musste Sangallo wohl anwesend sein) zum Dombaumeister erwählt wird.[33])

Für die beiden Aufenthalte Sangallo's in Neapel geben übrigens auch die zahlreichen Skizzen und Aufnahmen Zeugniss, die von den antiken

[32]) Der Grundriss des in Rede stehenden Palastes findet sich im Skizzenbuch Giuliano's in der Barberina; er trägt in der That das Datum 1488 und die folgende Beischrift von des Künstlers Hand: „Questa è la pianta d'uno modello d'uno palazzo ch'el Magnificho Lorenzo de Medici mandò a re Fernando di Napoli e io Giuliano da San Gallo poiche io l'ebbi finito andai collo modello sopra detto." (Reproducirt in der 1ten Lieferung des Geymüller'schen Toskanawerkes.) Die Annotatoren des Vasari (IV, 272 N. 1) sahen darin fälschlich den Entwurf für einen Bau, den Lorenzo hinter den Innocenti zu Florenz errichten lassen wollte, und dessen von der Hand Antonio's da Sangallo des älteren gezeichneten Grundplan die Uffiziensammlung bewahrt (Ferri, Disegni di Architettura ecc. Roma 1885 pag. 65 No. 282). Eine leichte Freihandskizze des Neapler Palastes findet sich auch im Skizzenbuch Giuliano's auf der Comunale zu Siena (fol. 17 v).

[33]) Giornale di erudizione artistica, Perugia 1872 II. pag. 70 und Vasari VI, 296.

Monumenten Cumae's Pozzuoli's, Bajae's, Neapel's, Capua's, Gaeta's und San Germano's in seinen beiden Skizzenbüchern in der Barberina und der Comunale zu Siena, sowie unter den Handzeichnungen der Uffizien vorkommen.[34])

Francesco di Giorgio Martini.

I. vol. 76, fol. 8. 4 aprile 1479. Ad mastro Francesco pinctore senese duc. tre sopra soa provisione, facto cuncto [conto] con dicto scrivan de racione III d.

II—VIII. vol. 76, fol. 42, 51t, 55, 55t, 59, 61t, 66 vom 17. Oct. 1479, 1. und 30. Jan., 2. Febr., 27. März, 14. April und 2. Juni 1480, enthalten ganz ähnlich gefasste Vermerke über Zahlungen im Gesammtbetrage von 31 Ducaten 24 Gran, als Besoldung Francesco di Giorgio's bis Ende Mai 1480.

IX. vol. 76, fol. 42. 17 ottobre 1479. Ad maestro Francesco pinctore senese duc. tre d'oro et furono ad complimento de certa opera che havia pinctata del Pogio Imperiale III d.

X. vol. 76, fol. 48 t. 4. dec. 1479. Ad maestro Francesco pinctore senese duc. duy de li quali lo S. duca li fe gracia per uno paro de calzi facto cuncto con dicto scrivan de racione II d.

XI. vol. 76, fol. 48 t. 4 dec. 1479. Ad mastro Francesco pinctore senese duc. tre per comprare quillo bisogna a la pinctura del Pogio Imperiale per mandarlo al S. re facto cuncto con Cichella scrivan de racione. III d.

XII. vol. 76, fol. 54. 30 gen. 1480. Ad mastro Francesco pinctore senese et ad Cristofalino duc. sej et per essi ad Antonio de Capoa per certo panno facto cuncto per lo scrivano sopra loro provisione VI d.

XIII. vol. 76, fol. 58. 21 marzo 1480. Ad maestro Mirosa (sic) senese pinctore duc. duy d'oro per una testa de cavallo de marmoro antiqua II d.

XIV. vol. 76, fol. 65 t. 31 maggio 1480. Ad mastro Francesco pinctore senese duc. quactro d'oro et forono per uno specchio vindìo al S. duca facto cuncto con Cicchella scrivan de racione IIII d.

XV. vol. 155, fol. 17 t. 26 agosto 1495. A maestro Francesco de Siena architatore trenta duc. lo S. re li comanda dare in cuncto de sua provisione et per lui ad Andrea suo garzone XXX d.

XVI. vol. 155, fol. 27 t. 17 sett. 1495. A maestro Francesco de Siena architatore sey duc. uno t[ari] septe gr[ana] lo S. re li ha comandato dare per altrjtanti ha dispese del suo in conprare certe materialj hanno servito per fare certo foco artificiale per servizio del S. re VI d. 1 t. VII.

XVII. vol. 155, fol. 138 t. 22 dec. 1495. A maestro Francesco

---

[34]) E. Müntz in den Mémoires des Antiquaires de France, Paris 1884, vol. 45 pag. 189, 195 ff. und Ferri, Disegni di architettura, Roma 1885 pag. 16 und 100.

de Siena architetore trentasey duc. lo S. re li comanda dare in conto de sua annua provisione et deli primi denare li coreranno[35]) XXXVI d.

Die Documente I—XIV beziehen sich wohl nicht auf einen Aufenthalt unseres Künstlers am Hof von Neapel, doch aber auf einen solchen in Diensten des Herzogs Alfons v. Calabrien. Nachdem Francesco schon seit 1476 oder 1477 in Urbino beschäftigt gewesen war, hatte ihn Federigo di Montefeltro beim Beginn des in Folge der Pazziverschwörung zwischen Florenz einerseits, dem Papste und König Ferdinand v. Neapel andrerseits im Juli 1478 ausgebrochenen Kampfes als Kriegsingenieur mit ins Feld genommen;[36]) uud in der gleichen Eigenschaft war er dann, wie die Doc. I—VIII bezeugen, vom April des nächsten Jahres bis Ende Mai 1480 vom Herzog Alfonso, dem Führer der neapolitanischen Truppen in besagtem Kriege, besoldet. Da Alfonso während des ganzen Zeitraums bis zum Abschluss des Friedens im März 1480 bei den Truppen in Val di Chiana und Val d'Elsa stand, und nachher noch bis anfangs August 1480 in Siena weilte,[37]) so ist eine andere Deutung unserer Urkunden ausgeschlossen. Sie verzeichnen insgesammt während der 14 Monate von April 1479 bis Mai 1480 Zahlungen im Betrage von etwas über 34 Ducaten, doch wohl zu wenig, als dass wir darin die volle Besoldung Francesco's sehen dürften; es scheinen vielmehr blos Abschlagszahlungen darauf gewesen zu sein. In unsern Vermerken wird der Künstler durchweg als „pinctore senese" bezeichnet; und dass sich der Herzog in der That auch dieser seiner Qualität zu bedienen wusste, dafür geben Doc. IX und XI vom 17. October und 4. December 1479 Zeugniss. Unmittelbar nachdem er am 7. September 1479 die Florentiner bei Mont' Imperiale in der Nähe von Poggibonsi auseinandergesprengt hatte, musste Francesco den Sieg in einem Bilde verherrlichen — er ist im October schon an der Arbeit —, und dieses wurde dann im December an den König nach Neapel expedirt. Es hat sich nicht bis auf unsere Tage erhalten.[38]) — Dass der Herzog übrigens auch für das materielle Wohl seiner Künstlerprotegés sorgte (wir haben dies schon bei Giuliano da Majano gesehen), erhellt aus Doc. X und XII: das eine Mal bekommt Francesco eine Hose, das zweite Mal Tuch zu einem Kleide geschenkt (wer der in Doc. XII genannte Cristofalino

---

[35]) Alle vorstehenden Documente im Wortlaute veröffentlicht von E. Percopo im Arch. stor. napol. XX (1895) pag. 302—304; No. VII, XI u. XVI auch von N. Barone resumirt l. c. IX, 402 u. 404, X, 25.

[36]) Gaye I, 255 und 259.

[37]) A. Reumont, Lorenzo de Medici, Leipzig 1874 I, 507—511.

[38]) Dagegen besitzen wir noch die Medaille, die Alfonso durch Andrea Guazzalotti aus Prato zur Verherrlichung derselben Waffenthat hatte herstellen lassen. Unter den Tavolette della Bicherna im Staatsarchiv zu Siena befindet sich eine die den Einzug des siegreichen Heeres der Verbündeten in Colle di Val d'Elsa das sich hatte ergeben müssen, darstellt. Sie wird mit Recht neben einigen andern dem Pinsel Fr.'s di Giorgio zugetheilt, und giebt sonach einen Anhaltspunkt dafür, wie er sich in dem obengenannten Bilde seiner Aufgabe mochte entledigt haben.

sei, wüssten wir nicht zu sagen). Endlich zeigen uns die beiden Doc. XIII und XIV den Herzog als Antikensammler. Er erwirbt von Francesco (denn der „maestro Mirosa“ in Doc. XIII ist doch wohl er?) einen marmornen Pferdekopf und einen etruskischen Spiegel, die wohl beide von Ausgrabungen in der Umgegend von Siena herstammten (Alfonso weilte schon seit Abschluss des Friedens am 17. März 1480 daselbst).

Nach Abzug der neapolitanischen Armee aus Toskana trat Francesco schon im Juli 1480 (Vas. III, 84) wieder in den Dienst Herzogs Federigo v. Montefeltre zurück. In Neapel taucht er dann erst nach dem Tode Giuliano's da Majano auf, doch haben wir über seine wiederholten dortigen Aufenthalte in den nächsten drei Jahren nicht durch die Vermerke der Cedole, die davon gänzlich schweigen, sondern durch den uns erhaltenen Briefwechsel zwischen Herzog Alfonso und der Signorie von Siena Kunde. Es ergiebt sich daraus, dass Francesco von März bis Ende Mai 1491 (gleichzeitig mit Luca Fancelli), sodann nach dem März 1492 bis Ende November desselben Jahres in Neapel weilte (vgl. auch weiter unten Doc. VIII zu Fra Giocondo), und einer neuerlichen Berufung des Herzogs im März und Mai 1493 wegen Krankheit nicht Folge leisten konnte.[39]) Ob er dann in der zweiten Hälfte 1493 und im Verlaufe des Jahres 1494 nach Neapel gekommen, darüber fehlt jeglicher urkundliche Anhalt.[40]) Dass es sich aber bei all' diesen Berufungen neben der Einholung seines Rathes für Fortificationsarbeiten auch um die Vollendung der beim Tode Majano's unfertig zurückgebliebenen Bauten, namentlich also des Castel Capuano gehandelt habe, ist aus manchen Aeusserungen in den Briefen Alfonso's zu entnehmen. Einmal erwähnt er auch, Francesco sei im Sommer 1492 nach Apulien mitgegangen, als der Herzog wegen des drohenden Ueberfalles der Türken einen Zug dahin unternahm.

Dagegen berichten unsere letzten drei Documente XV—XVII von einem nochmaligen Aufenthalte zu Neapel in der zweiten Hälfte 1495, also schon unter der Regierung Königs Ferdinand II. (Jan. 1495 bis 7. Sept. 1496). Dieser war nach dem Abzug Carl's VIII. am 7. Juli 1495 wieder nach Neapel gekommen, und hatte Francesco wahrscheinlich schon mit sich gebracht (am 25. August wird ihm schon eine Abschlagszahlung auf seinen Gehalt angewiesen), um dessen Dienste als Kriegsingenieur bei der Belagerung des von den Franzosen besetzten Castel Nuovo in Anspruch zu nehmen. Mitten in den Belagerungsarbeiten muss Francesco aber sein Geschick auch im Arrangiren eines Feuerwerkes, wahrscheinlich zum Feste S. Maria di Piedigrotta am 7. und 8. September, das diesmal aus Freude für die Siege über die Franzosen wohl besonders glänzend gefeiert worden sein dürfte, bewähren (Doc. XVI vom 17. Sept. 1495). — Am

---

[39]) Gaye I, 305, 307, 312, 317, 320 und 323 und Milanesi, Documenti dell'arte senese II, 442—452.

[40]) Am 18. Februar 1494 ertheilt ihm wohl die Signorie Erlaubniss, sich dorthin zu begeben, allein wir wissen nicht, ob er davon Gebrauch gemacht habe (Milanesi, Docum. senesi II, 468).

27. November wird sodann die Citadelle von Castel Nuovo mit Hilfe einer Sprengmine genommen, deren Anlage jedenfalls das Verdienst Francesco's war, wird er doch in gleichzeitigen Quellen sogar als Erfinder dieses Belagerungsmittels gepriesen.[41]) Zuletzt hören wir von einer neuerlichen Gehaltszahlung an ihn zu Ende des Jahres 1495 (Doc. XVII vom 22. Dec.). Ob er noch bis zur Beendigung des Krieges gegen die Franzosen im Juli 1496 in aragonesischen Diensten blieb, darüber geben uns die Vermerke der Cedole keine weitere Kunde.

In manchen Skizzen antiker Monumente aus der Umgebung Neapel's, die sich in des Meisters Trattato d'Architettura (im Anhang zu dessen Handschrift in der Bibliothek der Herzogin von Genua zu Turin), sowie unter den Handzeichnungen der Uffizien finden, sind uns einige — obwohl auffallend wenige — Zeugnisse seiner wiederholten Besuche jener Stätten erhalten geblieben.[42])

Fra Giocondo da Verona.

I. vol. 123, fol. 398t. 19 dec. 1489. A Lucio Tata de Sessa, duy ducati tre tarì, et sonno per tanti n'avia spesi in li jorny passati in andare a Peczuolo [Pozzuoli] fra Jocondo et Jacobo Sannazar a veder quelle anticaglie.[43]) II d. III t.

II. vol. 123, fol. 401. 21 dec. 1489. A fra Jocondo de Verona tre ducati correnti, et sonno per dispesa li bisognera fare andando ad Mola et a Gayeta per veder certa antichaglia III d.

III. 3 jan. 1492. Locacio persone pro fratre Jocundo de Verona. Die 3. mensis Januarij decime Indictionis [1492] constituti Sanctus Florillus de Cava et Gregorius Florillus de Cava fratres utrinque conjuncti Felicis Florilli de Cava, etatis annorum quatuordecim ut dixerunt .... locaverunt opera et servitia persone dicti Felicis et ipsum posuerunt ad standum cum venerabili fratre Jocundo de Verona architecto Illustr^{mi} domini ducis Calabrie ibidem presenti pro annis quinque ...... Et vice versa prefatus frater Jocundus promisit eisdem Sancto et Gregorio presentibus dare eidem Felici dicto tempore perdurante cibum potum calceamentum et vestimentum

[41]) Brief Ant. Spanocchi's, citirt bei Vasari-Milanesi III, 71 n. 1; Vanoccio Biringucci in seiner Pirotechnia, Venedig 1540, und nach ihm Marchi und Cardano. Francesco selbst spricht in seinem Trattato d'architettura von einem „modo di difesa che può far terminare inopinatamente la vita a grande moltitudine di uomini, il quale taccio per non gravar la mia coscienza," und meint damit unzweifelhaft die Anwendung der Pulverminen.

[42]) Trattato d'architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, per cura di Cesare Saluzzo, Torino 1841 t. I pag. 90 e 98—101, und Ferri Disegni di architettura etc. Roma 1885 pag. 15, 16 und 118.

[43]) Mit Ausnahme der hier zuerst abgedruckten Documente IV, V, VII, IX, X, XI sind alle übrigen von E. Percopo im Wortlaut publicirt (Arch. stor. napol. XIX, 380—382), No. I, II, VI und VIII auch von N. Barone resumirt (l. c. X, 6. 7, 16, — die beiden ersten unter falschem Datum).

et lectum ad dormiendum et ipsum bene pertractare secundum eius condicionem ipsumque docere infra tempus predictum bonos mores. (Archivio notarile di Napoli, Protoc. del Not. Franc. Russo del 1491—92 a carta 151, publicirt bei G. Filangieri, Documenti etc. III, 165 nota 1).

IV. vol. 145, fol. 53. 3 gennajo 1492. A fra Jocondo de Verona architettor delo J. S. D. de Calabria quattro duc. cor^{ti} ditto S^{r} li comanda dare per la despesa li bisognara fare in andare et tornare da Mola in Napoli dove va per ordenar certe fabriche vole far soa Illma S. deli quali al suo tornar havera dare conto IIII d.

V. vol. 145, fol. 117. 21 aprile 1492. A fra Jocondo da Verona tre d. corentj lo Illmo S. duca de Calabria li comanda dare per la dispesa haverra da fare in andare et tornare da Napolj in Mola et Gaeta dove va per faccenda del ditto S. da qualj haverra de dare conto III d.

VI, vol. 145, fol. 137 t. 2 giugno 1492. A Biase Crescuono della Costa uno duc. tre tarì et sono per lo prezzo di vinti carte pergamene dallui conperate questo dì et quelle consegnate a fra Jocondo di Verona per fare alcuni disignj di fortezze del reame e di altrj lochi per servizio del Illmo S. duca di Calabria 1 d. III t.

VII. vol. 145, fol. 146t. 14 giugno 1492. A fra Jocondo de Verona tre ducati e dece g[rana] de carlinj et sonno 1 d. IIII t. x g. per la despesa fece a mastro Novello Paparo, a mastro Julio Quaranta, a mastro Marino Molinaro et a lo figlio del dicto mastro Novello per tempo de VII jornj che stettero in andare et retornare da Napoli a Gayeta per facende del Illmo S^{re} Duca di Calabria. Et I d. II t per alloghiero de duj cavallj liqualj servero per mastro Julio et per mastro Andrea Frastha (?) che tutti fanno dicta summa III d—x.

VIII. vol. 145, fol. 161. 30 giugno 1492. A maestro Antonello de Capua pintor quatro duc. tre t. undici gr. e per luy a fra Jocondo et sonno — IIII d. II t. I gr. per lo preczo de CXXVI disegni liquali a fattj a dui libry de maestro Francesco di Siena in carta de papiro script ad mano, uno de architetura e laltro de artigliaria et cose apertenenti a guerre, a ragione de III gr. $^1/_2$ luno, e I t. x g. per ligatura de dicti dui libry e quelli consignati a dompno [domino] Paulo de Santo Martino IIII d. III t. XI.

IX. vol. 145, fol. 176 t. 14 lugliò 1492. A fra Jecondo de Verona duj duc. de carlinj et sonno che lo Ill^{o} S. duca de Calabria li comanda dare per la dispesa havera da fare a luy uno cavallo et uno garzone in andare et retornare da Napoli [in] Mola et Gaeta per facende de dicto S. de quale havera da dar conto II d.

X. vol. 145, fol. 245 t. 5 ottobre 1492. A fra Jocundo da Verona tre duc. de carlinj lo Illmo S^{or} duca de Calabria li comanda dare per la dispesa hauera da fare a luy uno cavallo e uno garczone in andare stare e retornare da Napoli in Mola e Gayeta dove de presente va per servizio de sua S^{ria} de liquali a la sua retornata havera da dar conto III d.

XI. vol. 145, fol. 278 t. 11 dec. 1492. A fra Jocondo de Verona tre ducati de carlinj et sonno che lo Illmo S. duca li comanda dare per la

dispesa havera da fare ad ipso et ad uno cavallo con uno garczone in andare stare et retornare da Napolj in Mola dove va per facende de sua S. et de quellj alla sua retornata ne havera da dare concto IIId.

XII. 24 nov. 1493. Fratris Joannis Jucundi de Verona: Concessio beneficiorum regalium prepositure Sancti Petri de Campogalano terre Campli cum Sancta Victoria annexa, Sancti Petri ad Leporarium et Sancte Lucie de Castello veteri: taxata tarenos duodecim (vol. XL, fol. 42r Sigillorum, Sommaria Arch. di Stato, dorther zuerst publicirt von L. Geremia in der Lega del bene III, n. 43, p. 5 und darnach von Percopo im Arch. stor. napol. XIX, 381).

XIII. 26 nov. 1493. Mit Notariatsakt von diesem Datum bestellt Fra Giocondo, da er „aliis Illustrissimi domini ducis Calabrie magis arduis negociis occupatus" ist, den Abt Anton Giov. Tartaglia zu seinem Mandatar, um an seiner Statt von den ihm laut Doc. XII vom König Ferdinand verliehenen kirchlichen Benefizien, und ausserdem von S. Margherita di Campli und einer Capellanie am Dom zu Teramo (die ihm — wohl auf Wunsch des Königs — von den dazu Berechtigten gleichfalls übertragen worden waren) Besitz zu ergreifen und sie für ihn zu verwalten (Notariatsarchiv von Neapel, Protokolle des Notars Florenzio Santoro vom Jahre 1491—1502, fol. 1542, publ. im Regest bei Filangieri, Documenti VI, 507; im Wortlaut von Percopo l. c, XIX, 381).

Aus den beiden Doc. I und II, die von dem ersten Erscheinen Fra Giocondo's in Neapel zu Ende 1489 Zeugniss geben, ist nicht zu entnehmen, dass er als architectonischer Berather des Herzogs Alfonso dahin berufen worden sei. Sie sprechen von zwei Excursionen, die er — eine davon in Begleitung des Dichters Sannazaro[44]) — nach Pozzuoli, Gaeta und Mola (dem heutigen Formia) unternahm, um — ohne Zweifel im Auftrage des Herzogs, denn er wird dafür bezahlt — die dortigen antiken Baudenkmäler kennen zu lernen, Ob es sich dabei etwa um deren Aufnahme (für die Illustrirung des Architecturtractats Francesco's di Giorgio, s. weiter unten), oder die Begutachtung eines Antikenfundes gehandelt habe, lässt sich aus dem Texte nicht entscheiden.[45]) Aber es liegt doch nahe, anzunehmen,

[44]) Wenige Tage vorher hatte dieser, nach Leostello's Aussage (Effemeridi pag. 283) „come homo experto in ciò" dem Gesandten des Königs von Frankreich bei einem ähnlichen Ausflug auf Geheiss des Herzogs Alfonso als Cicerone gedient, sowie i. J. 1505 bei Vicekönig Gonsalvo di Cordova den gleichen Dienst versehen (Percopo l. c. XIX, 377).

[45]) Dass die Gegend zwischen Gaeta und Formia an antiken Monumenten reich gewesen, ergiebt unter anderm ein Vermerk vom 29. Mai des gleichen Jahres (vol. 123 fol. 342), wonach Werkleute von Mola „che cavarono tre pezzi di marmo ed una testa d'uomo" dafür entlohnt werden, beweisen aber auch Funde, die dort gelegentlich noch heut zu Tage gefördert werden (s. Mittheilungen des archäologischen Instituts, röm. Abtheilung X, 1895, S. 90).

Alfonso werde sich die Erfahrungen des berühmten Architecten für seine eigenen Bauten auch zu Nutze gemacht haben, und in der That wird dies durch ein fast gleichzeitigesZeugniss, eine Stelle des oben (S. 91, Anm. 13) citirten Briefes von Pietro Summonte — obwohl ihre Fassung etwas mehr Präcision wünschen lässt — bestätigt.[46]) Immerhin scheint nicht er, sondern — wie wir oben gesehen haben — Francesco di Giorgio nach Majano's Tode in die erste Reihe gerückt zu sein; ja wir wissen gar nicht, ob sich Fra Giocondo während der beiden Jahre 1490 und 1491 in Neapel aufgehalten habe, da unsere Quelle davon schweigt. Erst seit Beginn 1492 haben wir wieder sichere Kunde von ihm. Doc. III vom 3. Januar 1492 berichtet von der Annahme eines vierzehnjährigen Jungen durch den Frate, ob als Diener oder Schüler, lässt sich aus dem Wortlaut nicht feststellen. Doch scheint es fast nur in der ersteren Eigenschaft, denn unter den Obliegenheiten des Herrn findet sich der Unterricht in seiner Kunst nicht aufgezählt, sondern nur diejenige, ihn „gute Sitten zu lehren". Dass der Dienstvertrag auf fünf Jahre abgeschlossen wird, scheint darauf zu weisen, dass Fra Giocondo's Verbleiben in Diensten des Herzogs auf längere Zeit gesichert war, wie sich denn das Verhältniss thatsächlich erst mit der Abdankung König Alfonso II. und der Invasion der Franzosen (Februar 1495) löste. —

Die Urkunden nun, die uns für das Jahr 1492 in reicher Anzahl zu Gebote stehen (Doc. IV—XI), beziehen sich auf öfters wiederholte Reisen des Frate nach Gaeta und Mola, die er unternimmt „per ordenar certe fabriche vole far soa Illma S." — Unzweifelhaft handelt es sich dabei um Anlagen für die Befestigung der Stadt und des Hafens von Gaeta, denn von irgend andern Bauten, die Alfonso dort hätte ausführen lassen, wissen die Chronisten nichts zu berichten. Dass der Herzog übrigens in diesen Jahren von den Kenntnissen des vielseitigen Künstlers gerade diejenigen des Kriegsbaumeisters in Anspruch nahm, dafür zeugt auch der Inhalt von Doc. VI und VIII. Das erste spricht von „Plänen der Festungen des Königreichs und anderer Orte", die Fra Giocondo zeichnen (oder wohl auch entwerfen) sollte; das zweite von 126 Zeichnungen, die er als Illustrationen zweier Handschriften Francesco's di Giorgio (der ja den grössten Theil des Jahres 1492 auch in Neapel zubrachte) hergestellt hatte, wovon die eine über Architectur, die andere über Geschütze und Kriegswissenschaft handelte, und die fertig dem Bibliothekar des Herzogs übergeben wurden. Wir besitzen bekanntlich beide Werke Francesco's in mehreren Exemplaren; ob aber eines davon mit dem für Alfonso hergestellten identisch sei, ist bisher nicht untersucht worden. Am ehesten konnte dies bei den

---

[46]) E per fabbricare lo Poggio Reale, conduxe [Alfonso] in questa terra alcuni di quelli Architetti, che più allora erano stimati, Julian da Majano fiorentino, Francesco da Siena, Maestro Antonio Fiorentino da Cava (dieser kommt erst unter Alfonso's Nachfolgern vor), benchè costui fosse più per cose belliche, e machinamenti di Fortezze (bezieht sich offenbar auf Francesco di Giorgio), e sopra tutti ebbe qua il bono et singolare Fra Jucundo da Verona.

in der Communalbibliothek zu Siena aufbewahrten Handschriften des Trattato di architettura und Codice di macchine e fortificazioni der Fall sein. Beide sind nicht von der Hand ihres Verfassers geschrieben (wie es auch die für Alfonso bestimmten gewesen zu sein scheinen), und dem Trattato di architettura fehlen heute die einst vorhandenen Tafeln. Er selbst wird für eine verbesserte Replik der ersten Fassung im Turiner Codex erklärt, entstanden, nachdem der Verfasser in die Dienste des Herzogs Alfonso getreten war.[47]) Nun hat aber H. v. Geymüller in den Uffizien eine Anzahl Blätter mit Copien von Zeichnungen aus dem Trattato von der Hand Fra Giocondo's nachgewiesen, und sie könnten vielleicht ein Ueberrest jener von ihm für das Neapler Exemplar nach dem Original Francesco's ausgeführten Illustrationen sein.[48])

Aus dem folgenden Jahre 1493 bieten uns die Cedole keine Nachrichten über die künstlerische Thätigkeit Fra Giocondo's. Dass er aber nach wie vor in Diensten Herzogs Alfonso stand, entnehmen wir unseren beiden letzten Documenten XII und XIII. Das erste vom 24. November 1493 betrifft die Verleihung mehrerer kirchlicher Beneficien, alle in der Diöcese von Teramo gelegen und königlichen Patronats, an den Frate, der darin Nachfolger des im selben Jahre verstorbenen Leostello wurde.[49]) Mit dem zweiten, ein paar Tage später datirten Act bestellt Fra Giocondo, da ihn selbst „wichtige Geschäfte im Dienst des Herzogs von Calabrien hindern“, von seinen Pfründen (zu denen noch zwei andere in Campli und Teramo hinzukamen) Besitz zu ergreifen, den Abt Tartaglia zu seinem Mandatar und Stellvertreter (suum verum, carum, legitimum et indubitatum procuratorem) in der Verwaltung derselben. Dies ist die letzte urkundliche Nachricht über unseres Meisters Aufenthalt in Neapel, der aber trotzdem noch anderthalb Jahre dauerte. Im Mai 1495 verliess er seine bisherigen Gönner, und zog mit Carl VIII. nach Frankreich, wo wir ihn schon zu Ende desselben Jahres mit der glänzenden Besoldung von monatlich 30 Ducaten in der vom König nach Amboise versetzten Colonie italienischer Künstler und Handwerker wiederfinden.[50])

---

[47]) A Pantanelli, Di Francesco di Giorgio Martini, Siena 1870 pag. 128. Der Turiner Codex kommt nicht in Betracht, weil er vor 1476, ehe Francesco in die Dienste des Herzogs von Urbino trat, entstand; die beiden Exemplare in der Nazionale zu Florenz ebensowenig, weil dasjenige des Trattato mit eigenhändigen Zeichnungen des Verfassers versehen, das des Codice di macchine ganz von ihm eigenhändig hergestellt und überdies unvollendet geblieben ist (l. c. pag. 129).

[48]) Enr. di Geymüller, Cento disegni di architettura ecc. di Fra Giovanni Giocondo, Firenze 1882, pag. 22.

[49]) E. Percopo im Arch. stor. napol. XVIII (1893) pag. 529 u. XIX (1894) pag. 378 und 563.

[50]) E. Müntz, La Renaissance en Italie et en France, Paris 1885, pag. 511 u. 524. Der von Percopo behauptete dritte Aufenthalt Fra Giocondo's in Neapel nach 1511 beruht auf einer Verwechselung seiner Person mit der des Intarsiators Fra Giovanni da Verona (Arch. stor. napol. XIX, 379 und n. 1).

Unter der Menge von erhaltenen Zeichnungen Fra Giocondo's, die sich mit den Ueberresten antiker Monumente beschäftigen, treffen wir solche, die von seinen Studien in der Umgebung Neapel's Kunde geben, nur in verschwindend kleiner Zahl an. Ein Gesimsdetail aus Mola in den Uffizien erinnert an seine häufigen Excursionen dahin;[51]) ein Rundtempel in Pozzuoli, die „Canocchia“ und ein Ornament aus Capua, eine Säulenbasis vom Posilipp und zwei Zeichnungen aus dem Dom zu Terracina in den Destailleur'schen Skizzenbüchern bilden die gesammte sonstige Ausbeute seines Aufenthalts in Campanien.[52])

Guido Mazzoni.

I. vol. 123 fol. 318. 26 febr. 1489. A Juliano Gondi et per luj a Bellicoczo suo figlio ventinove ducati et dodici gr[ana] e meczo, et sonno per la valuta de XXV d'oro in oro a pagati in Modina a Guido Mangiony per posserse condurre in Napoli. XXVIIII d. XII gr.

II. vol. 123 fol. 400 t. 20 dec. 1489. Al Paganino scultore modenese cinquanta ducati correnti, et sonno che lo Illmo S. duca li comanda dare in parte de mayor suma deve haver de certi lavory de inmagini fa per lo S. duca. L d.

III. vol. 145 fol. 109. 7 aprile 1492. A Guido Paganino per la provisione sua del mese di marzo passato. XVI d.

IV—VII. vol. 145 fol. 140, 167 t, 221 und 251 t vom 8. Juni, 4. Juli, 18. August und 15. October 1492 enthalten ähnliche Vermerke über die Auszahlung des Monatsgehaltes bis Ende September d. J. In dem vom 4. Juli heisst es: „ad ciochè se possa mectere in ordine con S. S. in Terra d'Otranto,“ was auf eine Reise im Gefolge des Herzogs Alfonso nach Otranto deutet. In der That ist der Vermerk vom 18. August dorther datirt.

VIII. vol. 145 fol. 114. 15 apr. 1492. A Francesco de Catastino soprastante delle fabriche . . . folgen Zahlungen für verschiedenes Material zur Decorirung „della sala grande del Castello di Capuana per la festa si fece a dì IV di marzo“. Dann heisst es weiter: Et per libre XII di chiovi, CC jattolari (?), sei canne di canavaccio et duj lenzuola vecchie consegnata al Paganino I d. II t. XIIII gr. de quali ne havia de fare duj gigantj per detta festa, et per rotola VIII di farina per fare colla, e una soma di legnie per secrare [seccare] le teste di dettj giganti I tarì X gr. (folgen wieder andere Zahlungen für dasselbe Fest).

IX. vol. 145 fol. 313 t. 27 dec. 1492. A Guido Paganino scultor modenese cinquanta duc. correnti et sono che lo Ill.mo S. duca de Calabria

[51]) Ferri, Disegni di Architettura ecc. Roma 1885, pag. 94.

[52]) H. de Geymüller, Trois Albums de Dessins de Fra Giocondo, in den Mélanges de l'École française de Rome, XI (1891) pag. 140, 141, 145, 150 und 152. Die von Percopo (l. c. XIX, 378 n. 1) angeführten 4 Blätter der Comunale von Siena mit Zeichnungen römischer Bauten aus Neapel und Umgebung existiren dort nicht.

li comanda dare in parte de major summa deve havere per lo prezo de uno sepolcro ha facto per lo dicto S. del quale se fara polisa finale et dara se li el complimento. L d.

X. vol. 145 fol. 313 t. 30 dec. 1492. A Francinecto de Bosonis de Napole vinti duc. correnti et sono che lo Illmo S. duca de Calabria li comanda dare per lo pesone [piggione] de una sua casa sita denante el Castello de Capuana iuxta altre case de dicto Francinecto et sonno per lo exito che finiò a dì XV d'agosto passato et intrata del presente anno XIe Indictionis, ne la quale sta el Paganino scultore.[53]) XX d.

Doc. I macht uns mit dem bisher nicht genau bestimmten Zeitpunkt der Uebersiedelung Guido Mazzoni's nach Neapel bekannt, den man auf Grundlage von Doc. II erst gegen das Ende des Jahres 1489 verlegt hatte. Nunmehr wird man als solchen schon den März jenes Jahres festhalten müssen. Wohl bringt Cicogna ein urkundliches Zeugniss dafür bei, dass unser Künstler am 22. April 1489 mit den Mönchen von S. Antonio di Castello in Venedig einen Vertrag betreffs Lieferung einer Gruppe der Grablegung Christi eingegangen sei (das Werk bestand noch zu Anfang unseres Jahrhunderts[54]). Da aber nicht anzunehmen ist, er werde noch zwei Monate nach seiner Berufung an den Hof Alfonso's eine ähnlich umfangreiche Arbeit übernommen haben, so werden wir zu der Folgerung gezwungen, das Datum bei Cicogna sei um ein Jahr vorgerückt. Da dasselbe nicht aus dem Originaldocument, sondern blos aus einem im vorigen Jahrhundert gefertigten Regest (dem Cicogna allerdings grosse Verlässlichkeit nachrühmt) geschöpft ist, so hat eine solche Folgerung immer noch mehr Berechtigung als die erstere, mit der Angabe vom Doc. I nicht zusammenzureimende Annahme. — Auch muss aus der Fassung von Doc. II geschlossen werden, dass Mazzoni Ende 1489 schon mitten in seinen Arbeiten für Herzog Alfonso gesteckt habe. In den „Inmagini", wovon es spricht, werden wir Sculpturen zum Schmucke der seit 1487 im Baue begriffenen Schlösser von Poggio Reale und Duchesca zu sehen haben.[55])

---

[53]) Ausser No. I sind alle vorstehenden Documente von Percopo (Arch. st. nap. XVIII, 788—790) im Wortlaut veröffentlicht, No. II, VIII und IX von Barone resumirt (l. c. X, 7, 15 und 21), No. II unter dem falschen Datum des 20. Octobers.

[54]) Cicogna, Iscrizioni veneziane I, 360. Am 2. Mai 1487 war Mazzoni noch in Modena (Venturi im Arch. st. dell' arte III, 14 n. 2), von da an fehlen Zeugnisse für seine Anwesenheit daselbst; in diese Zeit wird sonach sein Aufenthalt in Cremona und Venedig gefallen sein.

[55]) Capaccio, Historiae Neapolitanae, Neapoli 1607 p. 435 erwähnt in der That bei der Beschreibung derselben auch „ex creta doctissime effecta capita", was ja gerade zu der von Mazzoni bevorzugten Gattung der Bildnerei stimmen würde (citirt bei Colombo, Il Palazzo e Giardino di Poggio Reale im Arch. stor. napol. X, 198 n. 3). Auch spricht er von einer Sirenengruppe, gleichfalls aus Thon, worunter die Stadt Neapel dargestellt gewesen sei.

Für die nächsten zwei Jahre sind in den Cedole keine auf unseren Künstler bezüglichen Daten erhalten. Dagegen berichten die Doc. III—VII von der regelmässigen Auszahlung eines Monatsgehalts von sechszehn Ducaten an ihn während März bis October 1492, und es liegt kein Grund zur Annahme vor, er sei in den beiden vorhergehenden Jahren nicht in Neapel und nicht in den Diensten Alfonso's gewesen. Aus Doc. VIII lernen wir Mazzoni als Festdecorator kennen. Zu einer Feier, die im Castell Capuano am 4. März 1492 stattfand, hatte er aus Latten, Nägeln, Kleister, Canevas und alten Leintüchern zwei Giganten zn formen, denen bei der Aufführung eines Festspiels dann die thönernen Köpfe abgeschlagen wurden.[56]) So kehrte er mit diesem Werke zum Ausgangspunkte seiner naturalistischen Kunst zurück, — ist es ja doch bekannt, dass er in seiner Jugend von der Anfertigung von Masken ausgegangen war und in seiner Vaterstadt als Festarrangeur eine bevorzugte Rolle gespielt hatte.[57])

Doc. IX bezieht sich auf die Gruppe der Beweinung Christi, die Herzog Alfonso als Gönner der Olevitanermönche für eine Kapelle ihrer Kirche S. Anna dei Lombardi gestiftet hatte, wo sie noch heute zu sehen ist.[58]) Nach dem Wortlaut unseres Vermerkes war das Werk Ende 1492 schon vollendet: er berichtet von einer Theilzahlung von fünfzig Ducaten a conto einer grösseren Summe, die Mazzoni dafür gebührt, und worüber ihm die Endabrechnung in Aussicht gestellt wird.

Das letzte unserer Documente, No. X, endlich betrifft die Entrichtung des Miethzinses von zwanzig Ducaten für das von Mazzoni bewohnte Haus gegenüber von Castel Capuano, für das im August 1492 abgelaufene Jahr. Dass er auch während der folgenden Jahre im Dienste Alfonso's geblieben sei, ist urkundlich nicht erwiesen, aber sehr wahrscheinlich. Von den Werken, die er in dieser Zeit geschaffen haben wird — nach der Aussage eines fast gleichzeitigen Zeugen waren deren viele in Neapel zu sehen[59]) — hat sich ausser der ihm mit Recht zugeschriebenen Bronzebüste Ferdinand's I. im Museo nazionale keines erhalten.[60]) — Dass er von Carl VIII. — dank dem aufdringlichen Naturalismus seiner Kunst — hoch gehalten,

---

[56]) Nach B. Croce, I teatri di Napoli, Neapel 1891 pag. 15 (citirt von Percopo im Arch. stor. napol. XVIII, 784 n. 3) war es die Farce „Il trionfo della Fama“ von Sannazaro, die dargestellt wurde.

[57]) Venturi, La scultura emiliana nel rinascimento im Arch. stor. dell' arte III, 5 sgg. und 7, n. 1.

[58]) Der Verfasser ist von seiner im Repertorium XI, 202 ausgesprochenen Meinung, dass es sich bei dem „sepolcro“ um das Grabmal für einen Bruder Herzogs Alfonso's handeln könnte, zurückgekommen.

[59]) Cosmi Anysii Commentarioli in Satyras J. Anysii, Neapoli 1533 fol. 178: „cujus opera Neapoli multa visuntur et cum admiratione spectantur“ (citirt von Percopo, l. c. XVIII, 787).

[60]) Ob ihm von Celano, Notizie sulle chiese ecc. Napoli 1692, IV 222 eine Altartafel in gebranntem Thon in der Kirche S. Eligio mit Recht zugetheilt wurde, lässt sich heute nicht mehr entscheiden, da sie seit Langem verloren ist.

wenige Tage bevor der König Neapel verliess im Dom zum Ritter geschlagen, nach Frankreich entführt und dort von ihm und seinem Nachfolger mit Ehren und Gold überhäuft wurde (er bezog den für damalige Verhältnisse ungeheuren Monatsgehalt von fünfzig Ducaten), endlich 1516 nach Modena zurückkehrte und zwei Jahre darauf dort starb, ist bekannt.

Calvano da Padova.

I. vol. 123, fol. 159t. 17 magg. 1487. A maestro Calvano de Padua pintore vinti ducati correnti e sonno in parte de quello dovera havere del pintare che fa de presente al Jardino grande del Illmo S. duca de Calabria XXd.

II. vol. 123, fol. 163t. 1 giugno 1487. A maestro Calvano de Padua pintore due duc. correnti e sonno in parte delli colori li abisognano per l'opera che de presente fa al Jardino grande del Illmo S. duca de Calabria IId.

III—V. vol. 123, fol. 188t, 205 u. 282 vom 2. Sept., 28. Oct. 1487 und 25. Sept. 1488 enthalten ganz ähnlich lautende Vermerke über Zahlungen für Farben zu den Fresken in „la sala et logia de le stancie fatte novamente al Jardino grande" im Gesammtbetrage von 23 Ducaten 27 Gran.

VI. vol. 123, fol. 168. 23 giugno 1487. A Jacobo Parmese de Summa et a Loyse della Bella pintory sedici duc. duy t[arì] quatro gr[ana] e ½ e sonno a compimento de LXI duc. IIIt. XVIgr ½ che montano certi lavory hanno fatti al Jardino del Illmo Sr duca di Calabria secondo particularmente pare per l'apodixa como se li scontino XXX duc. have hauti mastro Calvano de Padua in due partite (s. Doc. I und II) e lo resto per lo cunto l'a fatto dicto maestro Calvano XVId. IIt. IV½

VII. vol. 123, fol. 276. 30 agosto 1488. A maestro Calvano de Padua pintore vinti duy duc. tre tarì tredici gr. et sonno ad complimento de XL ducati devìa havere per lo pintare et colori à posti in una facciata de la sala del Jardino dove à pintato Otronto secondo e stato aprezato per maestro Jeronimo Veticano et maestro Ypolito de Francesco pintory como li restanti habbia havuti in doe partite in dì passati XXIId. IIIt. XIII.

VIII. vol. 123, fol. 309. 27 gen. 1489. A maestro Calvano de Padua pintore nove duc. tre tarì e sonno per la sua provisione del mese di dicembro proximo passato VIIIId. IIIt.

IX—X. vol. 123, fol. 319t u. 337, 8 marzo und 6 magg. 1489 verzeichnen ähnliche Zahlungen für die Monate Januar bis einschliesslich März 1489 im Betrage von 28 Duc. 4 Tarì.[61])

---

[61]) Alle vorstehenden Documente im Wortlaut publicirt von Percopo (Arch. stor. napol. XIX, 777—779), No. II, III, VI u. VII auch von Barone zum Theil unter falschem Datum resumirt (l. c. IX, 622, 623 u. 634).

Ueber den Maler Calvano oder Galvano von Padua sind dies die einzigen Nachrichten, die wir besitzen. Sie besagen, dass er seit Frühling 1487 mit Ausmalung der Loggia und übrigen Räume beschäftigt war, die Alfonso — wie wir oben S. 92 gesehen — in seinem Lustgarten bei Castel Capuano zur selben Zeit errichten liess. Er hatte dabei (s. Doc. VI) zwei einheimische Maler, Jacobo Parmese und Loyse della Bella, zu Genossen, von denen sonst auch gar nichts bekannt ist. Doc. VII berichtet von einem Fresko unseres Meisters, worin die Rückeroberung Otranto's von den Türken durch den Herzog von Calabrien im Frühling 1481 dargestellt war und das von einem sonst unbekannten Maler Veticano[62]) und von dem eben erst in Neapel angelangten Ippolito di Francesco Donzello am 30. August 1488 abgeschätzt wurde.[63]) Obwohl weitere Nachrichten über die in Rede stehenden Malereien in den Cedole fehlen, so scheint unser Meister doch noch längere Zeit damit beschäftigt gewesen zu sein, denn laut Doc. VIII—X stand er noch im März des folgenden Jahres mit monatlich $9^3/_5$ Ducaten im Solde des Herzogs. Mit diesem Zeitpunkt hören die Vermerke in den Cedole, die sich auf ihn beziehen, auf.

Giacomo della Pila.

I. 9. Aug. 1471. Vertrag zwischen Messer Ettore Piscicelli in Neapel und Giacomo della Pila, betreffs Errichtung eines Grabmals für den Erzbischof von Salerno, Niccolo Piscicelli, um den Preis von 22 Unzen in Silbercarlini (Aus dem Notariatsarchiv zu Neapel, Protocolle des Notars Cir. Santoro, 147—72, im Regest mitgetheilt bei G. Filangieri, Documenti ecc. VI, 282).[64])

II. vol. 63, fol. 574t. 25. dec. 1473. R mestre Jacobo dela Pilla en accorriment o prorata de L ducats lo senyor Rey lli mana donar de certes fontanes de marbre fa per lo parco XXVd.

III. 31. Oct. 1474. „Maestro Jacobo de Pila, marmorario de Milano“ nimmt den Pietro di Pelliccia aus Calabrien in die Lehre auf (Filangieri l. c. III, 21).

IV. 27. März 1478. „Jacobo de Lapilla marmorario“ wird wegen einer Schuld von sechzehn Ducaten von Tom. de Brienza belangt (Filangieri III, 21 und 22).

V. vol. 78, fol. 211. 4. marzo 1482. Messer Franc° Coppola date ad mastro Jacobo dela Pila marmoraro in panno o altre robe dela corte

---

62) An anderer Stelle (vol. 145, fol. 362) wird er Maestro Grandillo Verticano genannt.

63) Dass Alfonso seine Siege durch Kunstwerke verherrlichen liess, haben wir schon oben S. 101 aus Anlass des Ueberfalls bei Poggio Imperiale gesehen. Auf die Einnahme Otranto's hatte er ausserdem von Guazzalotti aus Prato eine Medaille giessen lassen. Die Wände von Poggio Reale waren durch die Brüder Donzello mit Episoden aus dem Baronalkriege geschmückt (s. oben S. 97).

64) II und V sind von von Barone (Arch. stor. napol. IX, 394 und 417) resumirt, alle übrigen von Filangieri im Auszug oder in vollem Inhalt mitgetheilt.

la valuta de dicesecte duc. duj t. dece gr. quale sono per parte de mayor suma deve haver dela regia corte per uno tabernaculo de marmora fo facto per la Capella del Castello nuovo per servar lo Corpus dnj [Domini] scripta a 25 de octubro 1481. El vostro Paschale Diaz Garlon [percettore generale della r. corte] XVIId. IIt. X.

VI. 13. Juni 1485. Della Pila verkauft an zwei neapler Werkleute (fabbricatori) aus seinem Bruche von S. Aniello in Neapel Steinmateriale (Filangieri VI, 283).

VII. 15. April 1488. „Maestro Jacobo de la Pila da Milano, cittadino ed abitante in Napoli, scultore di pietre" liefert Marmor für Porta Capuana (Filangieri III, 22 u. 23).

VIII. 19. Jan. 1489. Er nimmt den Giacomo Bernardo aus Calabrien, als Colonen für ein Landgut (masseria) seines Besitzes in Dienst (a. a. O. VI, 283).

IX. 20. März 1492. Vertrag zwischen Madama Giulia Brancazo und Giacomo della Pila betreffs Errichtung des Grabmals für Tommaso Brancazo-Imbriaco in S. Domenico maggiore um den Preis von 140 Ducaten. Am 15. Mai 1500 erhält unser Meister von der Tochter der inzwischen verstorbenen Bestellerin die Hälfte der noch rückständigen 50 Ducaten für das schon länger vollendete Werk ausbezahlt (Filangieri III, 15—20, 23 und 27).

X. 14. Juli 1492. Della Pila wird zusammen mit Francesco da Milano von dem Besitzer eines Marmorbruches zu Carrara um 11 bezw. 13 Ducaten, als Rest einer grösseren Forderung für gelieferten Marmor belangt (Filangieri III, 23 und 24).

XI. 20. Aug. 1492. Er nimmt den Jacobo di Castromonte auf vier Jahre in die Lehre auf (Filang. VI, 283).

XII. 17. Dec. 1492. Er zahlt im Auftrag von Mazzo Ferillo, Grafen von Muro an einen Schiffsbesitzer aus Gaeta die Fracht für den Transport von neun Ladungen (carrate) Marmors von Carrara nach Neapel (a. a. O. VI, 283).

XIII. 12. Mai 1494. Vertrag zwischen Jacobo della Pila und Messer Niccolò die Alanio von Neapel, über die Errichtung eines Monuments für sich nach dem Muster desjenigen von Pietro Brancaccio in S. Angelo a Nilo, um den Preis von 100 Ducaten, das in der Kirche Nostra Donna im Castell zu Torre Annunziata aufgestellt werden soll (a. a. O. III. 24—26).

XIV. 5. Dec. 1498. Della Pila übernimmt für die Capp. dell' Incoronata in S. Pietro Martire den Eingangsbogen in Marmor laut Zeichnung um 65 Ducaten herzustellen, und überdies ein Marmorbild der Madonna zu restauriren (a. a. O. VI, 284).

XV. 29. Juli 1502. Vertrag zwischen Jac. della Pila und Messer Jacopo Rocco von Neapel, betreffend die Ausführung eines Marmor-Altars laut vorliegender Zeichnung für die Familiencapelle in S. Lorenzo, innerhalb zweier Monate, um den Preis von 22 Ducaten (a. a. O. III, 570 u. 597). —

Von der Existenz dieses comaskischen Bildhauers (denn der Zusatz „di Milano“ bezeugt, wie in anderen Fällen auch, wohl nur die Herkunft aus der Provinz Mailand) erfahren wir erst durch die vorstehenden Documente. Ueber seine Thätigkeit in der Heimath ist uns nichts bekannt. Wie seine Landsleute Pietro und Francesco da Milano, Domenico Lombardo, Tommaso Malvito di Como[65]) hat er wohl schon in jungen Jahren sein Glück in Neapel gesucht (wir können ihn dort durch einen Zeitraum von länger als dreissig Jahren verfolgen), und wie die zahlreichen Aufträge, von denen unsre Urkunden berichten, beweisen, auch gefunden. Doch war er vielmehr von Privaten, als vom königlichen Hofe mit Arbeiten betraut. Nur von zwei solchen letzterer Kathegorie haben wir documentarische Kunde: am 25. Dec. 1473 (Doc. II) erhält er eine Theilzahlung für eine Marmorfontaine, die er zum Preise von 50 Ducaten in den königlichen Gärten ausführt (es kann darunter nur der Garten verstanden sein, der bei Castel Capuano lag, s. S. 92 Anm. 15), und am 4. März 1482 (Doc. V) wird er für einen Theil des Lohnes, den er für ein für die Kapelle von Castel Nuovo verfertigtes marmornes Sacramentstabernakel zu fordern hat, mit Tuch und andern Naturallieferungen abgefunden. Während die Fontaine spurlos untergegangen ist, hat sich das Ciborium an der linken Chorwand von S. Barbara (im Hofe von Castel Nuovo) bis heute erhalten. Es ist eine mit reichem figürlichen Schmuck (unter anderm im Sockel mit einer Darstellung des h. Abendmahles) ausgestattete Arbeit, die das an dieser Stelle sinnlose Motiv des römischen Renaissancegrabmals in seinem frühesten Typus mit den in Nischen aufgelösten Seitenpfeilern (Monument Eugen's IV. in S. Salvatore) imitirt, und weder in Conception noch Ausführung über das Mittelmässige hinausgeht.

Besser lässt sich die Art unseres Meisters aus zwei grösseren noch erhaltenen Werken beurtheilen: dem laut Doc. I (und der Inschrift darauf) im Jahre 1471 aufgeführten Grabmal Piscicelli im linken Seitenschiff des Doms zu Salerno, und dem zwischen 1492 und 1500 entstandenen Monument für Tommaso Brancaccio in der Capp. S. Domenico (già S. Jacopo)

---

[65]) Von Pietro da Milano und Dom. Lombardo wird in einer Studie über den Triumphbogen Alfonso's I., die wir vorbereiten, ausführlich gehandelt werden. Der in Doc. X genannte Franc. da Milano kommt im Dienste des k. Hofes nur bei der Ausführung zweier Nutzbauten 1468 vor: eines Arcadenbaues zum Schutze der k. Galeeren im Hafen von Neapel und einer Wasserleitung in der Nähe der Stadt. Er ist dagegen von 1485 bis an seinen zwischen 1500 und 1505 erfolgten Tod mit einer Reihe von Bildhauerarbeiten (Kapellen und Grabmonumente) für Neapler Grosse in und ausserhalb Neapel's beschäftigt (Filangieri III, 101—110 und V, 150—151). Von dem einzigen seiner Werke, das sich erhalten hat, wird oben im Texte gleich die Rede sein. Er war der Sohn jenes Cristoforo da Milano, der 1463 im Vatican arbeitete (Müntz, Les arts etc. I, 277) und 1475 selbst dort beschäftigt (Bertolotti, Art. lomb. a Roma &c. I, 32). Tom. Malvito und sein Sohn Giovan Tomaso endlich fallen ausserhalb des Rahmens unsrer gegenwärtigen Mittheilungen, da sie für den k. Hof nicht beschäftigt waren.

der gleichnamigen Kirche zu Neapel (Doc. IX). Beide folgen dem von der mittelalterlichen Sepulcralplastik in die der neapolitanischen Frührenaissance hinübergenommenen Typus des von drei Tugenden getragenen kastenförmigen, an der Vorderseite mit Reliefs geschmückten, mit der Rückseite an die Wand gelehnten Sarkophags, auf dessen Deckel die Gestalt des Todten ausgestreckt ruht. Aber während sich der Meister in dem ersteren der beiden Grabmäler mit dieser einfachen Anordnung begnügte, hat er bei dem Grabmal Brancaccio als Surrogat für den Baldachin und die dessen Vorhänge zur Seite ziehenden Engel (wie wir ihnen z. B. an den Anjougräbern immer wieder begegnen) jenen Haupttheil seines Werkes mit einem aus Pilastern und Archivolte gebildeten Rahmen umspannt, vor die Pilaster auf Consolen in Kapitellshöhe Engel gestellt, die den in ungeschickten Faltenbögen sich um den Archivolt schlingenden Vorhang zurückhalten, und in der Lunette ein ganz in florentinischer Reminiscenz von einem Fruchtkranz umschlossenes Madonnenrelief[66]) mit je einem anbetenden Engelpaare zu Seiten angeordnet. Beide Grabmäler (vgl. ihre Photographien No. 11777 und 11861 Sommer) verrathen sich auf den ersten Blick als die Arbeiten desselben u. z. nicht eines, sondern je zweier Meissel; denn es ist undenkbar, dass die gedrungenen, wie archaistisch befangenen Gestalten der die Graburnen tragenden Tugenden einerseits, andererseits die schlanken feingliedrigen Halbfiguren der Reliefs der Sarkophagvorderwand die vortrefflich individualisirten, wenn auch nicht übermässig fein ausgearbeiteten Portraitstatuen, sowie die Engel und das Madonnenrelief des Brancaccigrabes von ein und derselben Hand gearbeitet sein könnten. Und da auch die Annahme als unwahrscheinlich (weil sich der Fall zweimal wiederholt haben müsste) abzuweisen ist, es könnten die Tugenden als Reste älterer Werke hier wieder verwendet worden sein, so bleibt nichts übrig, als für sie die Mitarbeit einer geringeren Schülerkraft (denn je drei offenbaren sich als Werk des gleichen Meissels) vorauszusetzen, und diese Annahme gewinnt daraus einen Stützpunkt, dass in dem Vertrag für das Grabmal Brancaccio (wie auch in dem für Nicc. d'Alagno, s. weiter) der Meister sich ausdrücklich die Alternative vorbehält: „facere et laborare seu fieri et laborare facere cantarum unum seu sepulturam etc.", — wobei dann noch immer unerklärt bleibt, warum der Meister gerade die zumeist in die Augen fallenden Theile seiner Arbeiten den schwächeren Gehilfenhänden anvertraute. Dass er übrigens eine blühende Werkstatt besass, bezeugt die wiederholte Aufnahme von Lehrlingen (Doc. III u. XI), der Besitz eines Steinbruches (Doc. VI) und die Lieferung von Baumaterial für Porta Capuana (Doc. VII). — Auch überrascht die Wahrnehmung, dass das um zwanzig Jahre jüngere Werk

---

[66]) Dabei hat sich unser Bildner offenbar von dem gleichen Medaillon an dem zwischen 1485 und 1490 durch Ben. da Majano vollendeten Grabmal Aragona in Montoliveto inspiriren lassen, auch sein Vorhangmotiv — allerdings in gezierter, unmonumentaler Variation diesem Vorbild nachgeahmt.

selbst in den vom Meister eigenhändig gearbeiteten Theilen, mit alleiniger Ausnahme der Portraitstatue, sowohl in formeller Durchbildung als geistiger Belebung das schwächere ist. Ein überhohes Alter als Grund dafür zu allegiren, geht nicht an, weil wir Jacobo noch über ein Jahrzehnt mit bedeutenden Aufträgen bedacht verfolgen können. Ob die Uebernahme einer grösseren Menge Marmors für den Grafen von Muro (Doc. XII) zu Ende des J. 1492 etwa mit einem Auftrage von dessen Seite in Verbindung stand, können wir aus Mangel an weiteren Daten darüber nicht entscheiden. Solche liefert uns dagegen anderthalb Jahre später Doc. XIII betreffend die Errichtung eines Grabmals für Niccolo di Alanio in der Marien-Kirche zu Torre Annunziata, wovon wenigstens Ueberreste in das Museo Filangieri gerettet wurden (der Sarkophag mit der Gestalt eines Kriegers auf dem Deckel in Hochrelief); es liefert uns solche Nachrichten ferner Doc. XIV vom 5. Dec. 1498, das von der Uebernahme einer architectonisch-decorativen Arbeit für eine Capelle in S. Pietro Martire berichtet (die heute indess an Ort und Stelle nicht mehr existirt, nachdem das Innere der alten, von Carl II. Anjou gegründeten Kirche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine pietätlose Umwandlung erfuhr, der jede Spur seiner ursprünglichen Architektur zum Opfer fiel), endlich — als spätestes — der Vertrag vom 29. Juli 1502 (Doc. XV), womit unser Meister die Fertigung eines Marmoraltars für die Familiencapelle der Rocco in S. Lorenzo übernimmt. Auch davon ist heute in der jetzigen Capp. di S. Girolamo im rechten Querschiff genannter Kirche nichts mehr übrig. Wenn aber Filangieri (a. a. O. III, 570 N. 1) das eine in derselben Capelle, heute aber in verstümmelter Gestalt in dem Durchgang aus der Kirche nach Strada de Tribunali aufgestellte Epitaph Jacopo Rocco's, des Bestellers jenes Altars, als einen Theil dieses letzteren und als Arbeit della Pila's in Anspruch nehmen möchte, so steht der ersteren Annahme die klare Fassung des Vertrags, die ausschliesslich von einem „altare“ spricht, der Autorschaft Jacobo's aber der Umstand entgegen, dass wir den Vertrag besitzen, womit sich Francesco da Milano (s. Anm. 65 auf S. 114) am 12. Oct. 1500 verpflichtet, „sediale unum cum cantaro de marmore gentili et necta (?) cum armis ejusdem Jacobi“ für Rocco zu liefern, und dass seine Erben am 12. Nov. 1505 den Empfang des Restes der ausbedungenen Summe von 40 Duc. von den Erben des inzwischen 1503 verstorbenen Bestellers bestätigen (Filangieri III, 109). Sie hatten also offenbar den beim Tode Jacobo's noch nicht vollendeten „Sediale“ in ein Epitaph umgestalten lassen, denn an letzterem, wie es heut besteht, bildet das Wappenschild Rocco's noch immer den zumeist in die Augen fallenden Bestandtheil, wie der Besteller es vorgeschrieben hatte. Auch zeigt das in Rede stehende Werk nichts von der quattrocentistischen Manier der beglaubigten Sculpturen della Pila's, — weist sich im Gegentheil als die Arbeit eines entschieden dem Cinquecento zuneigenden Künstlers aus. —

Aristotile Fioravante, Francesco da Laurana, Mattia Fortimany und Ant. Marchissi.

I. vol. 61, fol. 127 t. 8 luglio 1472. A mestre Aristotil de Bolunya qui ha fet certes speriencies en lo traure [trarre] de la caxa]cassa] sta afons al cap del moll [capo del molo] a compliment de VIII ducats lo Senyor rey li mana graciosament donar per que sen puxa [se ne possa] tornar acasa sua[67]) VII d. III t VIII.

II. vol. 66, fol. 339 t. 26 marzo 1474. A Francisco Laurano mastro marmorar per lo preu [prezzo] de una himatge [imagine] de nostra dona ab lo ihs [gesù] al braç [al braccio] fet de marbre: la qual es stada posada sobre lo portal dela capella del Castellnou. L d.

III. vol. 51, fol. 384 t. 25 nov. 1469. Item lo dit jorn donj de manament del Sor Rey per mig [per mezzo] lo banch de Filippo deli Stroci a mestre Matteu Forsimanya de Mallorques XXX duc. los quals lo dit Sor li mana donar en accoriment [acconto] e paga prorata daço [di ciò] que deura hauer per lo stall [estaglio = cottimo] dela obra dela esglesia [chiesa] del Castellnou present Barthomeu de Ribera XXX d.

Aehnliche Anweisungen für die Arbeiten an der Capelle von Castel nouvo finden sich unterm 12. Jan. (vol. 53 fol. 135 t), 17. Febr. (fol. 205), 14. März (fol. 261 t) und 30. März 1470 (vol. 64 fol. 499 t: Item fonch [furono] donat a mestre Matheu pedrapiquer dis [10] onces de cera noua per encolar les pedres dila ho [pera] dela jglesia del Castell nou). Sie waren Ende April jedenfalls beendet, wie folgender Vermerk beweist:

IV. vol. 53, fol. 369. 4 maggio 1470. A Miquel de Bellprat per altestrants lo Senyor rey offerj lo premier dia del present mes de maig hoynt [avendo udito] missa en la capella del Castelnou, en hun ferrandi dor I d. X t.

V. vol. 54, fol. 382 e t. 24 nov. 1470. A mestre Matheu Fortimany VIIII d. III t. IIII gr. los quals son a compliment de X duc. per la provisio sua del mes de Octubre, con la resta li sia stada retenguda per lo dret del elatge [pel diritto dell'allaggio, cioè dell' aggio VIIII d. III t.

Aehnliche Vermerke über die Zahlung des Monatsgehalts von zehn Ducaten an unseren Meister finden sich ununterbrochen bis Ende Mai 1474 (vol. 54 fol. 433; vol. 56 fol. 125, 185, 303 t, 351 t, 466; vol. 58 fol. 196 t, 259, 309 t; vol. 60 fol. 241 t, 364 t; vol. 61 fol. 149, 276 t, 397; vol. 62 fol. 128 t, 258 t, 409; vol. 63 fol. 178 t, 290 t, 625 t; vol. 66 fol. 220 t, 330 t, 372 t, 574). Ausserdem die folgenden auf Arbeiten von ihm bezügliche Anweisungen:

VI. vol. 60 fol. 256 t. 25 marzo 1472. A mestre Matheu Fortimay,

[67]) Von den folgenden Vermerken hat Barone nur No. I, II, VIII, IX u. X (Arch. stor. napol. IX, 245, 397, 401 u. X, 44) im Auszug mitgetheilt. Mit Ausnahme des letzteren sind sie — wie die Cedole bis zum Jahre 1475 durchaus — in altcatalanischer Sprache verfasst. Wir haben die Erklärung der schwerer verständlichen Worte in Klammern beigefügt, u. z. weil zumeist Verwandtschaft mit den betreffenden Ausdrücken im Italienischen besteht, in der letzteren Sprache.

en accoriment del piperno per la scarpa dela tore del alotge [alloggio] del Castell nou L d.

VII. vol. 63 fol. 328 t. 13 apr. 1473. A mestre Matheu Fortimay capomestre de la obra del Castell nou per lo loguer [logare, allogare, nolo] de hun cavall de Napols a Gayeta e a Sessa per faeres [affari] de la regia cort per X jorns I d.

Aehnlich lautet eine zweite Anweisung vom 12. Juni 1473 (vol. 63 fol. 495 t) für die Auslagen einer sechstägigen Reise nach Sessa.

VIII. vol. 66 fol. 402. 20 apr. 1474. A mestre Matheu Fortimany per altrestants havia bestrets [anticipati] ço es .... VI carlins per fer cònduhir la ymatge de nostra dona feta de pedra marbre, que sta posada sobre la porta dela capella del Castell nou III t.

IX. vol. 66 fol. 586. 30 giugno 1474. A Nicolo greco patro de sagetia [nave o barca da trasporto] per nolit de sis pedres negres ha portat de Pisa en Napols, per ops deles letres sen han fer en lo relotge [orologio] del Castell nou, consignades a mestre Matheu Fortimany I d. X t.

X. vol. 168 fol. 241. 11 genajo 1504. A M° Antonio Florentino architetto, in parte di 50 duc. che gli si danno di sovvenzione, acciocchè se possa substentare a li servigi dela catholica Maestà XX d.

Von den in unsrer vorstehenden letzten Rubrik zusammengefassten Urkunden betrifft No. I den bekannten bolognesischen Architekten und Ingenieur Rodolfo Fioravante, genannt l'Aristotile († c. 1480), und bezieht sich auf eine seiner vielen mechanischen Leistungen, mit denen er die Bewunderung seiner Zeit, mehr als mit seinen künstlerischen Schöpfungen, erregte. Um die Hebung welches, durch Schiffbruch auf den Meeresgrund gerathenen Schatzes es sich bei diesen seinen Dienstleistungen für König Ferdinand I. gehandelt habe und ob sie von Erfolg gekrönt gewesen, lässt sich nicht näher feststellen, da jede sonstige Nachricht darüber fehlt. Die vorübergehende Anwesenheit Fioravante's in Neapel fällt zwischen seine beiden römischen Aufenthalte. Am 15. Juni 1471 war er von Paul II. berufen worden, um den Obelisken aus dem Circus des Caligula, die sogenannte Guglia di Giulio Cesare, auf den Platz vor St. Peter zu versetzen. Das Unternehmen war in den ersten Anfängen stecken geblieben, nachdem der Papst bei einer Unterredung mit unserm Meister vom Schlage gerührt an dessen Seite todt zusammengesunken war (28. Juli 1471).[68]) Im Februar 1473 finden wir ihn wieder in Rom, vielleicht um die Rückversetzung des Sarkophags der h. Constanza von der Piazza S. Marco, wohin ihn Paul II. 1467 hatte transportiren lassen, nach ihrem Heiligthum an der Via Nomentana vorzunehmen, wahrscheinlicher um bei den

---

[68]) Raphaelis Volaterrani Commentariorum Urbanorum Libri octo et triginta. Roma 1506. Anthropologia lib. XXII.

Arbeiten für die Errichtung von Ponte Sisto (zu dem der Papst am 29. April den Grundstein legte) mit seinem Rathe zu dienen.[69])

Doc. II giebt Kunde von der Madonnenstatue, die der bekannte Bildhauer und Medailleur Francesco Laurana[70]) 1474 — bei einer Anwesenheit in Neapel, die zwischen seinem Aufenthalt in Sicilien 1458—72, und seine zweite französische Zeit von 1476 an fällt — für die Aragonesen, die glücklichen Rivalen seines sonstigen Brotherrn René von Anjou, ausgeführt hatte und die noch heute über dem Portal von S. Barbara im Hof von Castel Nuovo an ihrer ursprünglichen Stelle zu sehen ist.

Doc. VIII bezieht sich auf ihre Ueberführung aus der Werkstätte des Bildhauers an den Ort ihrer Aufstellung durch einen bisher unbekannten Meister Mathias Fortimany, dem wir zuerst Ende des Jahres 1469 in Doc. III und auch wiederholt bis April 1470 als Unternehmer des Baues der in Rede stehenden Kirche oder Schlosskapelle begegnen. Dort wird die Insel Mallorca als seine Heimath genannt; sein Name wird verschieden, bald Forsimanya, Fortimanya, bald Forcimay, Fortimay, zumeist aber Fortimany geschrieben und er als Steinmetz (pedrapiquer, picapedrer) qualificirt. Wie Doc. IV bezeugt, waren die Arbeiten an der Kapelle anfangs Mai 1470 soweit vollendet, dass der König am 4. des genannten Monats darin einer Messe beiwohnen konnte.[71]) (Leider ist aus den Cedole keine Kunde darüber zu gewinnen, ob das schöne Portal von S. Barbara und namentlich die Reliefs an seiner Oberschwelle [Scenen aus dem Leben Jesu] und im Lunettenfelde [Madonna mit Kind von einem Chor singender und musicirender Engel umringt] auch unserem Meister angehören. Wenn dies der Fall wäre, so hätten wir in ihm einen der trefflichsten unter allen den an den königlichen Bauten beschäftigten Bildhauern zu begrüssen.) Von dieser Frist an tritt Fortimany mit monatlichen zehn Ducaten in die Reihe der königl. Bediensteten, wo wir ihn bis Ende Mai 1474 verfolgen können (Doc. V), u. z. wird er ausdrücklich als „Bauleiter der Arbeiten am Castel Nuovo" bezeichnet (Doc. VII), eine Bestallung, die er nach dem anfangs April 1473 erfolgten Tode Pietro's da Milano, des Erbauers des Triumphbogens Alfonso's I. und seitherigen Capomaestros der

---

[69]) M. A. Gualandi, Aristotile Fioravanti, in den Atti e memorie ec. per le provincie di Romagna, Bologna 1869, vol. VIII pag. 57 seg.

[70]) Dass nicht das istrische Städtchen Lovrano, wie allgemein angenommen wird, die Heimath des Architekten Luciano Laurana und also auch unseres Francesco, der wohl mit ihm in irgend einem Verwandschaftsverhältniss stand, gewesen sei, sondern die etwa fünf Meilen südlich von Zara am See gleichen Namens gelegene alte Feste der Tempelritter Vrana oder Laurana, hat jüngst Jackson (Dalmatia, the Quarnero and Istria, Oxford 1887 vol. I pag. 362) mit überzeugenden Gründen dargethan.

[71]) Noch am 14. März 1471 erhält übrigens der Maler Marchitello Gallo eine Theilzahlung für Malereien, die er in der Kapelle von Castelnuovo (und andern Theilen des letzteren) ausgeführt hatte (vol. 58, fol. 262), ebenso der Orgelbauer Ant. Sebastiano am 4. März 1471 eine letzte Zahlung für die Orgel ebendaselbst (vol. 58, fol. 244t).

Arbeiten am Schlosse, erhalten zu haben scheint. Als solche werden ihm einmal seine Auslagen für Baumaterial zu der Böschung eines Thurmes am Schlosse rückerstattet (Doc. VI), er unternimmt wiederholt Reisen nach Gaeta und Sessa (Doc. VII), und übernimmt endlich am 30. Juni 1474 sechs Platten schwarzen Marmors (oder vielleicht eher Schiefers, lavagna, der an der ligurischen Küste häufig vorkommt und auch zu Sculpturarbeiten verwendet wurde), die von Pisa zu Schiffe angekommen, um für die Ziffern der Uhr an Castel Nuovo verwendet zu werden. Mit diesem Abschluss der Arbeiten an letzterem Bau verschwindet dann auch der Name unseres Meisters aus den Rechnungsbüchern der aragonesischen Hofhaltung.[72])

Doc. X endlich ist das einzige in den Cedole, das uns Kunde von der Thätigkeit des Antonio di Giorgio Marchissi oder Marchesi aus Settignano in Neapel aufbewahrt hat. Ueber seine künstlerische Wirksamkeit in der Heimath sind wir durch Milanesi unterrichtet (Vasari IV, 476 N. 4). Er bringt auch die Nachricht (die jedoch nicht den Cedole entnommen ist), dass Antonio seit 1494 als oberster Architekt mit dem Gehalt von 200 Ducaten in Diensten des Hofes stand und 1498 die Festungen in der Provinz Calabrien inspicirte. Ausserdem hat Filangieri seinen Namen noch in Notariatsurkunden u. z. am 4. Sept. 1489 in Verbindung mit der Erbauung der Feste von Gaeta und am 20. Jan. 1500 als Baumeister der Stadtmauern von Neapel aufgefunden.[73]) Nach unserem Rechnungsvermerk scheint er 1504 mit einem Viertel seines ehemaligen Gehaltes auf Wartegebühr gesetzt gewesen zu sein. Dann hören wir noch zwei Jahre später von ihm, dass er für den Einzug Ferdinand's des Katholischen in Neapel eine Triumphpforte errichtet habe (Filangieri l. c.). Erst nach elf Jahren taucht er wieder als Sachverständiger bei der Anlage der Festungswerke von Civitavecchia auf (Vasari l. c.). Ob ihm die Erbauung der Kirche S. Caterina a Formello in Neapel mit Recht zugeschrieben wird, ist zweifelhaft. Wenn sie — wie angegeben wird[74]) — erst 1523 entstand, so kann sie nicht sein Werk sein, da er schon ein Jahr zuvor in Florenz gestorben war.

---

[72]) Allerdings ist hierbei zu bemerken, dass mit Juli 1474 die detaillirten Angaben über die Ausgaben des Hofes aufhören, oder vielmehr dass in den folgenden Bänden der Cedole nur die an verschiedene Bankhäuser angewiesenen Ausgabesummen im Allgemeinen verzeichnet erscheinen, unter Berufung auf nicht mehr vorhandene Rechnungsbücher, worin die Einzelnheiten jener Anweisungen spezificirt waren.

[73]) Filangieri, Documenti &c. VI, 102 u. 103.

[74]) Celano, Delle notizie ecc. della città di Napoli, ediz. 1792 I, 139. Dort wird ein Antonio Fiorentino aus La Cava als ihr Erbauer genannt.

Hirsfogel's Beziehungen zu Herberstain's Werken.

Von Prof. Dr. **A. Nehring** in Berlin.

Mit 3 Abbildungen.

Der einst hochberühmte österreichische Diplomat Freiherr Sigmund von Herberstain, welcher den grössten Theil seines Mannesalters auf Gesandtschaftsreisen zubrachte, hat in den letzten beiden Jahrzehnten seines rastlosen Lebens[1]) eine Anzahl von Werken publicirt, welche wegen der darin eingefügten Illustrationen auch für den Kunsthistoriker von Interesse sind. Diese Illustrationen bestehen theils in Kupferstichen, theils in Holzschnitten.

Das bekannteste Werk Herberstain's ist dasjenige über Russland; dasselbe stützt sich im Wesentlichen auf die Beobachtungen und Erkundigungen, welche er auf seinen beiden grossen Gesandtschaftsreisen nach Moskau 1517 und 1526 gesammelt hat, und ist von ihm sowohl in lateinischer, als auch in deutscher Sprache veröffentlicht worden. Die lateinische Ausgabe führt den Titel: Rerum Moscoviticarum Commentarii; sie ist zuerst im Jahre 1549 zu Wien erschienen, doch sind Exemplare dieser Ausgabe sehr selten, so dass selbst Fr. Adelung, der begeisterte Biograph Herberstain's, keines derselben zu Gesicht bekommen hat.[2])

Grade diese erste Ausgabe der Herberstain'schen Commentarii ist aber von besonderem Interesse; namentlich gilt dieses von einigen Exemplaren derselben, welche in verschiedenen Bibliotheken Wien's aufbewahrt werden. Da ich seit Sommer 1896 mit Studien über die in Herberstain's Werken vorkommenden Abbildungen beschäftigt bin, war es mir von grossem Werthe, dasjenige Exemplar vergleichen zu können, welches die k. k. Familien-Fidei-Commiss-Bibliothek in Wien besitzt. Dasselbe wurde auf meine Bitte an die hiesige Kgl. Bibliothek geschickt, wo ich es in dem Lesesaale benutzen konnte.

---

[1]) Herberstain wurde am 23. August 1486 zu Wippach in Krain geboren. Seit 1514 lebte er in Wien, sofern er nicht auf Reisen war. Er starb in Wien am 28. März 1566, also fast 80 Jahre alt.

[2]) Siehe Fr. Adelung, Siegmund Freiherr von Herberstein, St. Petersburg 1818, S. 317 ff.

Dieses Exemplar ist dadurch besonders merkwürdig, dass es 12 colorirte Radierungen des berühmten Kupferstechers Augustin Hirsfogel, meist aus den Jahren 1546 und 1547, enthält; letztere sollen offenbar als Illustrationen zu der Vorrede und zu den Lobgedichten dienen, welche Herberstain dem eigentlichen Texte seiner oben genannten „Commentarii Rer. Moscov." vorangeschickt hat.[3]) Letzteres Werk ist in der 1. Ausgabe, erschienen Wien 1549, nicht durchfoliirt, sondern es zerfällt in 4 Abtheilungen, von denen jede eine besondere Foliirung aufweist, ein Umstand, der bisher nicht genügend beachtet worden ist.

Die 1. Abtheilung umfasst nur 4 Blätter, nämlich den Titel, ferner die Widmung an König Ferdinand (Fol. II), in welcher die verschiedenen Fürsten und Länder aufgezählt werden, die Sigmund von Herberstain besucht hat; endlich folgen auf Fol. III und IV eine Anzahl Gedichte, die sich ebenfalls auf diese Reisen Herberstain's beziehen. Hieran schliessen sich die oben erwähnten 12 Hirsfogel'schen Kupferstiche (Radierungen).

Dann folgt als 2. Abtheilung des Werkes (Fol. I—XXIX) die Moscovia Sigismundi Liberi Baronis in Herberstain, mit besonderem Titelblatt (Fol. I); sodann die 3. Abtheilung (Fol. I—XXXVII), welche die „Chorographia Principatus et Dominii Magni Ducis Moscoviae" umfasst. Endlich folgt die 4. Abtheilung (Fol. V—XII), in der die beiden Herberstain'schen „Itinera in Moscoviam" aus den Jahren 1517 und 1526 kurz behandelt sind. Diese Abtheilung beginnt mit Fol. V, weil eigentlich vier Blätter mit Illustrationen vorangehen müssen, welche in einem Exemplar der k. k. Hofbibliothek zu Wien auch wirklich an der richtigen Stelle eingefügt sind[4]), die aber in dem Exemplare der Fidei-Commiss-Bibliothek theils fehlen, theils an unrichtiger Stelle, nämlich hinter dieser Abtheilung angefügt sind; es handelt sich nämlich um die Hirsfogel'sche Karte im Kupferstich (Fol. I), um russische Reiter, Waffen, Sättel, Stiefel und Herberstain's Reise im Schlitten, Alles durch Holzschnitte auf zwei Blättern dargestellt (Fol. II und III) und um den Hirsfogel'schen Kupferstich des Grossfürsten Basilius (Fol. IV).

---

[3]) Soviel mir bekannt, ist bisher kein anderes Exemplar dieser an und für sich schon seltenen 1. Ausgabe der Herberstain'schen Commentarii beschrieben worden, welches die obigen 12 Radierungen enthielte. Gewöhnlich ist nur die des Grossfürsten Basilius vorhanden. Man darf wohl vermuthen, dass die betreffenden zwölf Radierungen nur in solche Exemplare des Herberstain'schen Werkes eingefügt wurden, welche für hervorragende Persönlichkeiten bestimmt waren. Bartsch nimmt an, dass die betreffenden Abbildungen theilweise für ein genealogisches Werk bestimmt gewesen seien. Das hiesige Kgl. Kupferstich-Cabinet besitzt elf von jenen zwölf Blättern, aber uncolorirt, das Kgl. Kupferstich-Cabinet zu Dresden besitzt drei derselben, auch uncolorirt.

[4]) Die Direction der k. k. Hofbibliothek zu Wien war so freundlich, mir dieses und noch ein zweites, weniger vollständiges Exemplar leihweise zu übersenden; ersteres trägt unter der Vorrede die eigenhändige Unterschrift Herberstain's.

Die 12 colorirten Radierungen, welche in das Exemplar der Fidei-Commiss-Bibliothek zwischen die erste und zweite Abtheilung des Werkes eingefügt sind und mit letzterem im Format des Papiers völlig harmoniren, geben Aufklärung über eine Anzahl von Hirsfogel'schen Blättern, welche bisher, soviel ich gesehen habe, in der kunsthistorischen Litteratur ohne genügende Erklärung geblieben sind. Jedenfalls geben die von mir zu Rathe gezogenen Handbücher von A. Bartsch, Le Peintre-Graveur, Wien 1808 und Leipzig 1866, von Nagler, Neues allg. Künstler-Lexicon, München 1838, und die Monogrammisten, München 1863, von Passavant, Le Peintre-Graveur, Leipzig 1862, etc. keine Auskunft über die wirkliche Bedeutung der betreffenden Blätter, obgleich jene Werke, namentlich das von Bartsch, in den Kupferstich-Cabinetten hinsichtlich der Arbeiten Hirsfogel's meist als massgebend betrachtet werden.[5])

Daher scheint es mir nicht unwichtig zu sein, mit Hilfe des oben erwähnten Exemplars der Herberstain'schen Commentarii eine richtige Erklärung jener 12 Radierungen zu geben. Ich erlaube mir, eine solche hier zu publiciren, und zwar als Vorläufer einer grösseren Arbeit, welche ich über Herberstain und Hirsfogel bald herausgeben werde.

Die betreffenden 12 Radierungen mögen in derselben Reihenfolge besprochen werden, in welcher das oben genannte Herberstain'sche Werk sie darbietet.

1. Kaiser Maximilian I., in voller Rüstung auf einem Mantel sitzend, in der Rechten ein blankes Schwert, in der Linken ein Scepter, auf dem Kopfe eine turban-ähnliche Krone. Unten in der Mitte die Jahreszahl 1546 mit dem Hirsfogel'schen Monogramm.[6]) Breite der Platte 146, Höhe 220 mm. Bei Bartsch, Le Peintre-Graveur, Bd. 9, S. 173, No. 11: „Un prince assis, tourné vers la droite", etc. In der Radierung ist der Wappenschild leer; in dem vorliegenden Abdrucke ist er aber durch Handzeichnung und Handmalerei mit dem österreichischen, schwarzen Doppeladler auf gelber Grundfarbe ausgefüllt. Darüber stehen die mit schwarzer Tusche hinzugefügten Worte: „A Maximiliano"; d. h. Herberstain deutet an, dass er vom Kaiser Maximilian auf verschiedene Reisen bezw. zu mehreren nachfolgend dargestellten Fürsten geschickt worden sei.

2. Kaiser Carl V., in voller Rüstung auf einer Holzbank sitzend, mit einem kleinen Hermelinmantel auf den Schultern, die rechte Hand am Schwertgriff, die linke auf ein Scepter gestützt. An der Sitzbank die

---

[5]) Im hiesigen Kgl. Kupferstich-Cabinet sind die Hirsfogel'schen Arbeiten nach Bartsch geordnet bezw. numerirt.

[6]) Hirsfogel war ein geborener Nürnberger, lebte aber seit 1543 in Wien und starb daselbst 1553, etwa 50 Jahre alt. Sein Monogramm besteht aus den Buchstaben A. H. F. und hat folgende Form: [Monogramm] Er selbst schreibt seinen Namen meistens: Hirsfogel, nicht Hirschvogel, wie Bartsch u. A. ihn schreiben; doch hat er sich zuweilen auch Hirschvogel genannt.

Jahreszahl 1546 mit dem Hirsfogel'schen Monogramm. Breite 143, Höhe 220 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 12: „Un prince assis, ayant le corps" etc. Der in der Radierung leere Wappenschild durch Handmalerei mit dem österreichischen, schwarzen Doppeladler auf gelber Grundfarbe ausgefüllt; darüber die Worte: „Ad Carolum", als Hindeutung auf Herberstain's verschiedene Reisen zu Carl V.

3. Ferdinand I., römischer König, Bruder Carl's V., in reicher bequemer Tracht dasitzend, mit kleinem Hermelinmantel auf den Schultern, in der rechten Hand ein blankes Schwert, in der linken ein Scepter, auf dem Kopfe eine spitzzackige Krone. Unten in der Mitte die Jahreszahl 1546 mit dem Hirsfogel'schen Monogramm. Breite 143, Höhe 217 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 10: „Un roi assis" etc. Der in der Radierung leere Wappenschild durch Handmalerei mit einfachem, schwarzem Adler auf gelber Grundfarbe ausgefüllt; darüber die Worte: „A Ferdinando", als Andeutung, dass Herberstain von Ferdinand I. vielfach auf Reisen geschickt worden ist.

4. König Christian II. von Dänemark, in voller Rüstung, mit langer Feder am Helm, links eine Hellebarde haltend, die rechte Hand auf den Schwertgriff stützend und zugleich einen Wappenschild an einem Riemen haltend. Unten rechts die Jahreszahl 1546 und das Hirsfogel'sche Monogramm. Breite des Stiches 100, Höhe 198 mm. Bei Bartsch, a. a. O. No. 15: „Autre homme armé de toutes pièces", etc. Der in der Radierung leere Wappenschild durch Handmalerei mit dem dänischen Wappen (drei goldene Löwen auf blauer Grundfarbe) ausgefüllt; darüber die Worte: „Ad Ckristernum", als Hindeutung auf Herberstain's Sendung an Christian II. im Jahre 1516.

5. König Ludwig II. von Ungarn, in reichverzierter Rüstung; vorn am Wehrgehenk ein Dolch in schwarzer Scheide, mit der linken Hand stützt sich der König auf ein starkes Schwert, mit der rechten hält er das Bandelier eines Wappenschildes. Unten rechts die Jahreszahl 1546 mit dem Hirsfogel'schen Monogramm. Breite der Platte 100, Höhe 203 mm Bei Bartsch, a. a. O., No. 16: „Autre homme semblable" etc. Der Wappenschild durch Handmalerei mit dem ungarischen Wappen ausgefüllt; darüber die Worte: „Ad Ludovicum", als Hindeutung auf Herberstain's Sendung an Ludwig II. von Ungarn im Jahre 1518.

6. Sigismund II. von Polen, dargestellt als grosser, starker Mann mit Vollbart, gerüstet mit einem Ringelpanzer, in der rechten Hand eine Streitkeule, in der linken das Bandelier eines Wappenschildes haltend. Ohne Jahreszahl und ohne Monogramm, aber offenbar von Hirsfogel herrührend und zu dieser Serie von Radierungen gehörig. Breite 113, Höhe 203 mm. Wahrscheinlich 1548 oder 1549 hergestellt, da Sigismund II. erst 1548 zur Regierung kam. Bei Bartsch, a. a. O., No. 14: „Autre homme armé de toutes pièces", etc. Der Wappenschild durch Handmalerei mit dem polnischen Wappen ausgefüllt; darüber die Worte: „Ad Sigismundos", als Hindeutung auf die verschiedenen Sendungen Herberstain's

an Sigismund I. und Sigismund II. von Polen. Das Bild des Letzteren soll hier zugleich als Vertreter desjenigen von Sigismund I. dienen; daher die Bezeichnung: „Ad Sigismundos! Uebrigens hat Hirsfogel auch das Bild Sigismund des I. geliefert; es ist der von Bartsch, a. a. O., unter No. 13 angeführte Kupferstich aus dem Jahre 1546: „Un prince armé de toutes pièces", etc. Warum diese Radierung in dem Herberstain'schen Werke fortgelassen ist, kann ich nicht sagen. Sie befindet sich, wie No. 1—6, in uncolorirtem Zustande und mit leerem Wappenschilde in dem hiesigen Kgl. Kupferstich-Cabinet. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich ihn auf Sigismund I. von Polen beziehe, zumal da kein anderer Fürst übrig bleibt, auf den er bezogen werden könnte.

7. Der türkische Sultan Soliman der Prächtige, auf einer breiten Holzbank sitzend, in bequemer, reicher Kleidung, auf dem Kopfe einen Turban. Unten links ein Wappenschild, welches schon in der Radierung ausgefüllt ist, und zwar mit einem türkischen Halbmond. Unten rechts die Jahreszahl 1547 mit Hirsfogel's Monogramm. Breite der Platte 145, Höhe 188 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 17: „Un Turc assis sur un canapé", etc. Durch Handmalerei ist der Wappenschild colorirt, indem der Halbmond eine gelbe, der Untergrund eine blaue Farbe erhalten hat. Darüber steht mit Tinte geschrieben: „Ad Suleimanum", als Hindeutung auf Herberstain's Sendung zu Soliman im Jahre 1541. Diese Radierung ist später als Holzschnitt, meist stark verkleinert, in einigen Herberstainschen Werken wiedergegeben.

8. Der russische Grossfürst Basilius, auf einem breiten, verzierten Sessel sitzend, mit einer weissen, russischen, zobelbesetzten Mütze auf dem Kopfe, auch sonst in russischer Kleidung. Unten rechts ein Wappenschild, schon in der Radierung mit dem russischen Wappen (Ritter Georg als Drachentödter) ausgefüllt. Unten links die Jahreszahl 1547 mit Hirsfogel's Monogramm. Breite des Stiches 143, Höhe 193 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 18: „Un homme habillé dans l'ancien costume polonois ou hongrois" etc. Der sehr kindlich und nackt dargestellte Ritter Georg ist sammt seinem Pferde weiss, der Untergrund des Wappenschildes roth bemalt. Darüber steht mit Tinte geschrieben: „Ad Basilium", als Hindeutung auf Herberstain's Reisen nach Russland 1517 und 1526. Dieser Kupferstich findet sich auch in andere Exemplare der Herberstain'schen Commentarii von 1549 eingefügt; er ist später (1550, 1551, 1556 etc.) durch verschiedene Holzschnitte wiedergegeben worden.

9. Herberstain's Reise nach Spanien im Jahre 1519, d. h. genauer seine Fahrt von Neapel über das Mittelmeer nach Spanien. Drei Schiffe auf dem Meere fahrend, das mittlere mit zahlreichen habsburgischen Adlern verziert. Oben rechts das spanische Wappen, unten rechts die Jahreszahl 1546 mit Hirsfogel's Monogramm, darüber ein Baumstamm auf steiler Felsenküste. Breite des Stiches 275, Höhe 178 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 78: „Trois vaisseaux sur la mer" etc. —

10. Herberstain's Reise von Wien nach Ofen zu König

Ludwig II. von Ungarn im Jahre 1518, unter gleichzeitiger Hindeutung auf seine Reise zu Soliman, der 1541 mit seinem Heere bei Ofen stand. Herberstain sitzt mit einem Begleiter in einem dreispännigen „Kotschy-Wagen", welcher am Ufer der Donau entlang fährt. Bei Bartsch, a. a. O., No. 21: „Deux hommes dans un chariot attelé de trois chevaux" etc. Am oberen Rande des Blattes sieht man zwei Wappen, nämlich das ungarische und das türkische, in dem vorliegenden Exemplare gut colorirt. Unten links die Jahreszahl 1546 mit Hirsfogel's Monogramm. Breite des Stiches 275, Höhe 176 mm. — Siehe Fig. 1.

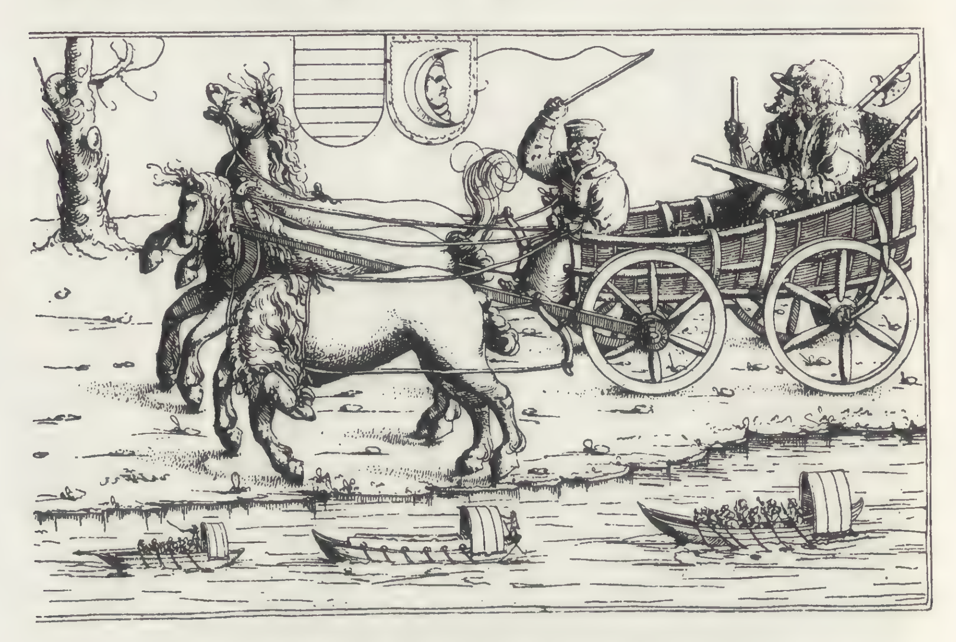


Fig. 1. Herberstain im „Kotschy-Wagen" zwischen Wien und Ofen.
Verkleinerte Copie nach einer Radierung von A. Hirsfogel aus dem Jahre 1546.

11. Herberstain's Reise nach Dänemark zu Christian II. im Jahre 1516. Herberstain reitet in der Mitte, vor ihm und hinter ihm je zwei Lanzenreiter. Oben das dänische Wappen (drei goldene Löwen auf blauem Grunde). Unten links die Jahreszahl 1546 mit Hirsfogel's Monogramm. Breite der Platte 275, Höhe 175 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 19: „Un Prince à cheval, précédé de deux cavaliers et suivi par deux autres." — Siehe Fig. 2.

12. Herberstain's Reise (bezw. Reisen) nach Russland 1517 (bezw. 1526). Derselbe sitzt in einem wohlgebauten Schlitten, der von einem russisch angeschirrten Pferde gezogen wird. Weiter im Hintergrunde fährt ein Begleiter Herberstain's in einem zweiten Schlitten. Oben sind drei Wappen angebracht, nämlich das von Russland, Polen und

Lithauen, alle drei mit rother Grundfarbe, die Figuren darauf in weisser Farbe. Unten links die Jahreszahl 1546 mit dem Hirsfogel'schen Monogramm. Breite der Platte 277, Höhe 176 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 20: „Un homme dans un traineau . . . . . . Au milieu d'en haut sont trois écussons d'armes" etc. Siehe Fig. 3.[7]) Diese Radierung ist später unter Vornahme einiger Abänderungen mehrfach in Holz geschnitten worden; sie kehrt als Holzschnitt in den Herberstain'schen Werken regelmässig wieder. Dasselbe ist in Bezug auf No. 9, 10 und 11 zu bemerken.

Die oben aufgezählten zwölf (bezw. 13) Radierungen bilden offenbar



Fig. 2. Herberstain auf seiner Reise nach Dänemark im Jahre 1516.
Verkleinerte Copie nach einer Radierung von A. Hirsfogel aus dem Jahre 1546.

eine zusammengehörige Serie, welche Hirsfogel vermuthlich auf Herberstain's Bestellung in den Jahren 1546—48 ausgeführt hat. Zu derselben gehört auch noch die geographische Karte von Russland, deren erste Ausgabe die Jahreszahl 1546 mit dem Hirsfogel'schen Monogramm trägt, während die meisten Abdrücke derselben die Jahreszahl 1549 tragen und ohne das genannte Monogramm sind. Siehe Bartsch, a. a. O., S. 207, No. 136. Ausserdem hat Herberstain 1547 sein eigenes Portrait durch

[7]) Diese Radierung fehlt im hiesigen Kgl. Kupferstich-Cabinet; sie ist nach dem colorirten Wiener Abdrucke copiert worden, während Fig. 1 und 2 nach uncolorirten Abdrücken des hiesigen Kupferstich-Cabinets mit gütiger Erlaubniss der Direction hergestellt sind.

Hirsfogel in Kupfer ätzen lassen; das Kgl. Kupferstich-Cabinet in Dresden besitzt einen sehr schönen Abdruck der betr. Platte. Bartsch, a. a. O., No. 38. Nach Bartsch und Bergmann soll dieses Portrait Herb.'s die Jahreszahl 1548 tragen; es mag ja solche Abdrücke geben, aber der in Dresden befindliche, welchen ich selbst gesehen habe, trägt die Jahreszahl 1547. Auch Adelung giebt letztere Zahl an.

Die ersten sechs (bezw. sieben) Darstellungen der oben aufgezählten Fürsten (von Maximilian bis Sigismund I. und II. von Polen) scheinen Herberstain's Beifall nicht gefunden zu haben.[8]) Die Haltung der betreffenden Fürsten hat etwas Theatralisches, die Gesichtszüge weichen



Fig. 3. Herberstain im Schlitten auf einer seiner Reisen nach Russland.
Verkleinerte Copie nach einer Radierung von A. Hirsfogel aus dem Jahre 1546.

von den sonstigen Portraitdarstellungen derselben bedeutend ab, und so erklärt es sich wohl, dass Herberstain noch eine andere Serie von Abbildungen jener sieben Fürsten anfertigen liess, zunächst im Kupferstich und danach auch im Holzschnitt. Es sind dieses sieben Brustbilder in Medaillonform, als Kupferstiche ca. 110 mm im Durchmesser; als Holzschnitte sind sie etwa auf die Hälfte verkleinert und zum Theil als Spiegelbilder reproducirt. Diese Fürstenbilder finden sich in mehreren späteren Herberstain'schen Werken, und zwar theils als Holzschnitte abgedruckt, theils als Kupferstiche in dieselben eingefügt. Auch in mehrere seiner Manuscripte, namentlich in das seiner Selbstbiographie, hat er Exemplare dieser Stiche eingeklebt.

[8]) Dagegen scheint Herberstain mit den Hirsfogel'schen Darstellungen des Sultans Soliman und des Grossfürsten Basilius sehr zufrieden gewesen zu sein, da er sie mehrfach im Holzschnitt reproduciren liess.

Dieselben werden bei Bartsch, a. a. O., S. 178f. unter No. 29—35 mit Bestimmtheit als Hirsfogel'sche Werke aufgeführt; auch im hiesigen Kgl. Kupferstich-Cabinet, wo drei derselben vorhanden sind, werden sie denselben zugerechnet. Es kann jedoch zweifelhaft erscheinen, ob sie wirklich von Augustin Hirsfogel herrühren; schon J. Bergmann hat in seinem Werke: „Medaillen auf berühmte . . . Männer des Oesterreichischen Kaiserstaates", Bd. I, Wien 1844, S. 285f., Zweifel an der Richtigkeit jener Annahme geäussert. Keine von den betreffenden Radierungen, welche offenbar nach älteren Gemälden der dargestellten Fürsten oder nach Münzen copirt sind, trägt Hirsfogel's Monogramm oder das Jahr der Herstellung durch Hirsfogel; auch ist es wenig wahrscheinlich, dass dieser Künstler, ein origineller Kopf, dieselben Fürsten, deren Abbildungen er schon 1546—48 radirt und publicirt hatte, bald darauf noch einmal in gänzlich abweichender Darstellung ausgeführt habe. Diese Frage müsste noch näher untersucht werden. Ich will hier nur noch bemerken, dass vermuthlich auch der bei Bartsch unter No. 36 erwähnte Kupferstich nicht von Hirsfogel herrührt, weil er, wie es scheint, dieselben sieben Fürstenporträts (verkleinert) in Medaillonform darbietet, welche eben besprochen sind. Da ich aber dieses Blatt nicht selbst gesehen habe, enthalte ich mich eines bestimmten Urtheils darüber.

Georg Pentz, Jörg Bentz, der Meister „J B".

Von **Max J. Friedländer.**

In dem Jahrzehnt, da Dürer starb, kam eine junge Generation empor und vermochte bald, ihr neues Wollen wenigstens im Kupferstiche bestimmt und glücklich auszudrücken. Unter den Nürnberger „Kleinmeistern" war nächst Barthel Beham der Kupferstecher mit dem Zeichen „J B" der Begabteste.

Die alte, noch von Renouvier aufrecht erhaltene, jedoch ganz irrthümliche Annahme, dieser Monogrammist wäre identisch mit Jacob Binck, ist abgethan. In Nürnberg war der Meister thätig. Er steht in Beziehungen zu Dürer, in engeren Beziehungen anscheinend als die Beham. Die von ihm ausgeführte signetartige Allegorie — wohl sein schönster Stich — zeigt Pirkheimer's Wappen. Der Entwurf zu dieser, von 1529 datirten Composition stammt von Dürer (Lippmann No. 299), der poetische Gedanke vielleicht von Pirkheimer. Möglicherweise wurde Dürer durch den Tod verhindert, die Darstellung in Kupfer auszuführen.

Von dem Meister „J B" kennen wir je ein datirtes Blatt aus den Jahren 1523 und 1525, mehrere Kupferstiche mit den Daten 1528, 1529 und 1530. Soweit die Stilkritik urtheilen kann, ist keines der ihm zugeschriebenen, nicht datirten Blätter nach 1530 entstanden, fast alle sind zwischen 1525 und 1529 anzusetzen. Wir dürfen glauben, dass der den Beham stilverwandte Zeichner um die Wende der Jahrhunderte geboren worden war; mit dem Jahre 1530 verschwindet uns die Spur seiner Thätigkeit. In der älteren Litteratur, etwa bei Neudörfer, und in den Nürnberger Malerlisten, die mit leidlicher Vollständigkeit veröffentlicht sind, wird vergeblich der Name zu dem Monogramme gesucht.

Auffällig und räthselhaft wie die meteorartige Erscheinung des Monogrammisten ist die grosse Lücke in der uns bekannten Wirksamkeit des Georg Pentz.

Um 1500 geboren, kommt Pentz zum ersten Male 1523 in dem Verzeichnisse der Nürnberger Maler vor. Er erscheint in enger Vertrautheit mit den gleichaltrigen Brüdern Beham, an deren Seite er sich 1525 gegen die bekannte Anklage zu vertheidigen hat. Während uns aber die signirten und datirten Zeugnisse der fruchtbaren Thätigkeit vor den Augen

sind, der die Schicksalsgenossen zwischen 1520 und 1530 oblagen, wissen wir ganz und gar nichts von den gleichzeitigen Arbeiten des Georg Pentz. Das früheste an der gewohnten Signatur (G P) erkannte Werk — ein Bild — stammt aus dem Jahre 1530; das älteste Datum auf einem der ihm zugeschriebenen Kupferstiche ist: 1534. Unter den nicht datirten anerkannten Arbeiten des Meisters scheint der Stilkritik keine vor 1530 entstanden zu sein.

Pentz's also fehlende Schöpfungen aus den 20er Jahren des Jahrhunderts könnten wohl verborgen sein in der Masse der garnicht signirten Kleinmeister-Blätter; möglich wäre es auch, dass sie eine unerkannte, missverstandene Signatur trügen. Aenderten doch beide Beham um 1530 ihre Initialen, indem sie „B P“ in „B B“ und “H S P“ in „H S B“ verwandelten.

Mit dem Namen „Jörg Bentz“ wäre die Signatur „J B“ zu erklären, und der Nachweis ist nicht schwer zu führen, dass ganz so der Meister häufig genannt wurde. In Jobin's bekannter Vorrede z. B. lautet der Name: Bentz, und auch in den amtlichen Eintragungen ist diese Form fast ebenso oft anzutreffen wie die Fassung mit dem „P“. Die Willkür in der Schreibung der Eigennamen, namentlich das Schwanken zwischen „B“ und „P“ war ganz allgemein zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Georg Breu signirt ein Gemälde — ich erinnere an ein besonders crasses Beispiel — mit seinem gewohnten Monogramm „i b (die Buchstaben gekreuzt)“ und schreibt daneben den vollen Namen „JORG PREW“.

Uebrig bleibt der stilkritische Nachweis, dass die mit „G P“ und die mit „J B“ bezeichneten Kupferstiche von einer Hand seien, dass die beiden „Werke“, einmal aneinander gestellt, gleichsam organisch zusammenwachsen.

Unter den anerkannten Kupferstichen des Georg Pentz fallen zwei (B. 85. 93) durch eine besondere Signaturform auf. Das „P“ ragt hier nicht, wie gewöhnlich empor, sondern steht innerhalb des „G“. Das sind die ältesten unter den anerkannten Arbeiten des Meisters — die Stilvergleichung bestätigt es —, sie entstanden vermuthlich gerade 1530. An der Vergleichung dieser beiden Blätter mit den Stichen des sog. Meisters „J B“ ist besonders viel gelegen.

Gemeinsames findet der erste Blick in den Werken der Meister, deren Identität vermuthet wird, gemeinsames gleich in Aeusserlichkeiten, wie der Tracht, dem Kostüm, der Ornamentik. Aus den Darstellungskreisen, die den deutschen „Kleinmeistern“ gehören, wählt Georg Pentz die religiösen Gegenstände sehr selten, er bevorzugt die allegorisch antikisirenden Vorstellungen und die heidnische Historie, während er das Bauerntreiben und das Landsknechtsthum, die dreisten Brutalitäten der Zeit, die Barthel und Hans Sebald Beham gern und deutlich trotz der zierlichen Technik ausdrücken, weniger zu beachten scheint. Die angedeuteten Eigenschaften des Georg Pentz werden in den mit „J B“ signirten Stichen wieder gefunden, wie auch seine Kopftypen und seine Bewegungsmotive.

Die Stilabweichungen zwischen den beiden hier verglichenen Gruppen von Kupferstichen sollen freilich nicht übersehen werden. In den Arbeiten des sog. Meisters „J B“ ist die Formenauffassung vergleichsweise scharf, Dürer's Weise noch nah, unruhig und reich an Motiven, namentlich in der Gewandung. Der Stil in den anerkannten Stichen des Pentz erscheint dagegen lasch und abgeschliffen. Aber, behalten wir die Stilentwickelung in den Schöpfungen der Beham als Parallelerscheinung vor den Augen, so werden wir wohl bereit, die nicht geleugnete Differenz durch die Zeit allein zu erklären.

Von den „Kleinmeistern“ gilt Pentz nach der literarischen Ueberlieferung am ehesten als ein Schüler Dürer's; von den „Kleinmeistern“ zeigt sich der sog. Meister „J B“ in seinen Werken am ehesten als ein Schüler Dürer's. Das älteste Imhof-Inventar berichtet, Arbeiten Dürer's seien von der Witwe des Meisters und von Pentz erworben worden. Eine Notiz, die mit den anderen, oft citirten Angaben, etwas Licht auf das Verhältniss des Pentz zu Dürer werfen mag. In diesem Zusammenhang verdient das Holzschnitt-Portrait des Herrn Johann zu Schwarzenberg Beachtung, das 1528 (?) nach einem Gemälde Dürer's ausgeführt, von Bartsch in das Dürer-Werk (No. 157) aufgenommen, mit der Signatur „J B“ (allerdings „J“ rechtwinklig gekreuzt mit „B“) bezeichnet ist. Im Jahre 1523 wird Pentz in die Nürnberger Malerliste eingetragen; von 1523 ist der anscheinend älteste Stich des sog. Meisters „J B“ datirt.

Macht all' dies nachdenklich, so kann freilich die Ueberzeugung von der Identität der beiden Stecher nur durch Stilvergleichung gewonnen werden. Ich zweifle nicht, dass die räthselhafte Erscheinung des kurzlebigen Monogrammisten verschwinden, dass die Individualität des Georg Pentz in ihrer ganzen Entwickelung eingetauscht werden wird.

Gemäldesammlungen in Wien.

Von **Th. v. Frimmel.**

Vor ungefähr fünf Jahren habe ich meine Mittheilungen über die Gemäldeversteigerungen Wien's und über den Bestand an Gemäldesammlungen in der österreichischen Hauptstadt vorläufig abgebrochen. Geschlossen wurde mit der Liste der Galerien, die in Wien in den siebenziger Jahren bestanden haben.[1]) Die Besprechung der Auctionen fand mit der A. Posonyi'schen Versteigerung vom 28. März 1890 ihren Abschluss.

In unserer raschlebigen Zeit bedeutet ein Lustrum Etwas, und im Laufe der jüngsten fünf Jahre haben sich im Wiener Bilderbesitz so viele Verändurungen vollzogen, dass es zum mindesten die Mühe lohnt, die wichtigsten Erscheinungen dieser neuesten Periode festzuhalten. Darum nehme ich auch nunmehr die Arbeit wieder auf.

Aus dem Jahre 1890 ist noch eine Versteigerung nachzuholen, bei der allerdings Hausrath verschiedenster Art und kunstgewerbliche Gegenstände die Hauptsache bildeten. An Oelgemälden war überhaupt wenig vorhanden, und kunstgeschichtlich beachtenswerth dürfte nur ein Bild gewesen sein. Vergl. den Auctions-Katalog einer Sammlung von Antiquitäten, Gemälden, Miniaturen, Waffen, alten und modernen Möbeln". „Versteigerung III. Bez., Reisnerstrasse No. 42 Parterre links", Dienstag, den 25. November 1890 und an den folgenden Tagen. (Auctionator Rud. Löscher). Die wenigen Gemälde sind als No. 386 bis 405 verzeichnet. No. 387 stand als J. v. Beerstraten im Katalog, war aber ein signirter Anthoni Beerstraaten, dessen Bilder bekanntlich ziemlich selten sind. (Ueber den Künstler vergl. hauptsächlich W. Bode in Jul. Meyer's Künsterlexicon, die dort angegebene Litteratur und neuerlich Bredius in den Katalogen der Amsterdamer Galerie, die zwei A. Beerstraaten besitzt.) Das vorliegende Bild wird folgendermassen im Katalog beschrieben, wozu ich ergänzende Bemerkungen mache: „Ein befestigtes Schloss mit Thürmen, Erkern und Bastionen in einer Winterlandschaft. Im Vordergrunde zahlreiche Edel-

---

[1]) Vergl. Repertorium f. K. W. Band XV. S. 197. Die ganze bisherige Arbeit ist vertheilt auf Repert. XIII, 136 ff.. 293 ff., XIV 48 ff., 232 ff., und XV, 43 ff., 182 ff. Ausdrücklich sei hier bemerkt, dass Band XV S. 182 eine ganze Druckzeile ausgeblieben ist, welche auf S. 560 nachgetragen wurde. Andere Ergänzungen und Berichtigungen stelle ich am Schlusse zusammen.

leute, Bauern etc. (auf dem Eise) . . . . Holz H. 60, Br. 83 cm.“ Die Anpreisung des gut erhaltenen Bildes lasse ich weg, um an ihrer Stelle noch auf die Signatur hinzuweisen und aus der Erinnerung die nahe Stilverwandtschaft mit den Bildern in Amsterdam anzumerken. Auf einer Tafel an einer Mauer steht „ A BEERstraat“ und darunter 1659. (Das A ganz am linken Rande der Tafel, so dass kein anderer Buchstabe davor Platz hätte). Dunkler Wolkenhimmel. Architectur süsslich gefärbt und unfrei behandelt. Ein dem F. Waldmüller zugeschriebenes „Brustbild eines jungen Mädchens mit umgehängtem Pelz“ schien mir aus der Entfernung von dem im Allgemeinen wenig bekannten Wiener Zeitgenossen Waldmüller's Josef Weidner zu sein.

Von den Wiener Versteigerungen des Jahres 1891 habe ich notirt:

Die Terzer'sche Auction vom Januar 1891. Vergl. „Auctions-Katalog der Gemäldesammlung moderner Meister aus dem Besitze des Herrn Franz Terzer in Wien (und der Antiquitäten-Sammlung aus dem Besitze des Herrn E. Nollet in Paris), welche am Montag, den 12. Januar 1891 . . . im Locale des Wiener Künstlerclub I. Graben 10 . . . versteigert werden.“ Obwohl die Nollet'sche Sammlung (durch die Brüder Egger versteigert) ungleich bedeutendere Stücke enthielt als die Terzer'sche (die durch C. J. Wawra geleitet wurde), gebietet es doch der Zusammenhang, hier nur die Gemälde zu erwähnen. Die Terzer'sche Galerie enthielt neben einigen Italienern und Franzosen hauptsächlich österreichische oder fremde Künstler, die in Wien heimisch geworden waren. Mehrere gute Lichtdrucke sind dem Katalog beigegeben, so einer nach F. Waldmüller's Obstverkäufer in Venedig von 1836, nach Bildern von Fendi, Fr. Gauermann, J. M. Ranftl, F. Vinea, Albert Zimmermann, von dem nicht weniger als 12 Gemälde aus seiner besten Zeit vorhanden waren. (Im Ganzen 195 Nummern.)

Am 10. März 1891 wurde die „Collection Goldschmidt“ versteigert. Vergl. den „Auctions-Katalog der Kunst- und Antiquitäten-Sammlung aus dem A. Goldschmidt'schen Privatbesitze, bestehend aus: Porzellan Glas, Majolika . . . . . Aquarellen und Oelgemälden alter und moderner Meister“ (Unternehmer Rudolf Löscher und Ludwig Fischhof). Unter den Gemälden war nichts Hervorragendes. No. 1189 möglicher Weise ein J. d'Arthois. Ein, als J. Feilerer katalogisirtes Bild (Ritt auf den Leopoldsberg) ist von culturhistorischem Interesse und stammt, wenn ich nicht irre, aus der Sammlung des Wiener Kinderarztes Götz, bei dem ich es, wenn eben meine Erinnerung zuverlässig ist, um die Mitte der sechziger Jahre gesehen habe.

Am 18. April 1891 und an den folgenden Tagen wurde der künstlerische Nachlass des Aquarellisten Heinrich versteigert. Vergl. den „Auctions-Katalog über den künstlerischen Nachlass von Franz Heinrich“ („Kunstauction von E. Hirschler & Comp. . . . in den Räumen des Wiener Künstler-Club“).

Franz Heinrich war hauptsächlich als Architecturmaler bedeutend.

Die Wiedergabe von Landschaft und Vegetation gelang ihm weniger. Von allgemeinem Interesse sind seine Innenarchitecturen, besonders die aus Italien und Deutschland. Unter denen, die 1891 ausgeboten wurden, hebe ich hervor No. 13, einen Einblick in den Dom von Halberstadt mit dem Lettner, mehrere Blätter aus Florenz (No. 46, Hof des Bargello, No. 42, Blick auf die Stadt), aus Ravenna (No. 62, das Innere von San Vitale), aus Rom (No. 70, sixtinische Kapelle, No. 85 die lange Galerie der Vaticana), aus Venedig (No. 101 Ansicht der Schauseite von San Marco, No. 106 das Innere von San Giorgio maggiore, No. 110 Santa Maria dei miracoli). Sehr gelungen war auch das grosse Blatt mit dem Einblick in den Ceremoniensaal des Schönbrunner Schlosses.

Alten Meistern waren nur wenige Blätter zugeschrieben, und die Benennungen müssen als höchst unsicher bezeichnet werden.

Am 5. Mai 1891 und an den folgenden Tagen: Versteigerung „Hofbauer". Vergl. „Auctions-Katalog einer Gemälde-Sammlung alter und moderner Meister aus dem Nachlasse des Herrn Franz Hofbauer, Hausbesitzer in Klosterneuburg, und aus Privatbesitz", I. Bezirk, Graben, Dorotheergasse 1 (Wiener Künstler-Club) — Auctionator L. Fischhof.

Der Katalog verzeichnet 85 moderne und 76 alte Gemälde, eine bunte Gesellschaft, von der nur ein kleiner Theil der Hofbauer'schen Sammlung entnommen war. Einiges verdiente Beachtung. No. 1 Pandora oder „Aurora" (?) von C. Agricola bezeichnet links unten: „C: Agricola pinx" darunter „804", No. 16 Canon: Tod Philipp's II. (grau, fast grisaillenhaft), No. 27: Jos. Gisela: „Eine Schnitterin" (um 360 fl. an Strnischty).[2]) No. 28 frühe Arbeit Remi v. Haanen's, noch von kräftiger Farbe. Aus dem Jahre 1845. No. 34 Hugo Kauffmann „In der Wirthsstube" (340 fl.), No. 47 L. Minnigerode „Ein grosser Aufsatz mit einem Mittel- und zwei Seitenbildern . . ." aus dem Jahre 1875.

No. 129 monogrammirter Pieter Claasz von 1650. Stillleben mit „Zinnkanne und Nautilus etc." Auf dem Messergriff das c P (verbunden) und die Jahreszahl „. 650". — No. 134 signirter Grief „Landschaft mit Jagdbeute" (todte Thiere, darunter ein Schwan). Bezeichnet: Grief fe. (49 fl.) — No. 136 signirt „Hagen"; Seesturm. Gegen links vorn ein Dreimaster; weiter zurück noch andere Schiffe. Lichtblick auf der Mitte. Glatte Behandlung. Signatur rechts unten auf einem Balken. — No. 138; signirt: „W: ode Kerck ivf 1742" Stillleben mit Laute, Zinnkrug, Weinglas und halb geschälter Citrone. Die Bezeichnung findet sich auf dem weissen Tischtuche. — No. 142; signirt: „H· D· Meijer", darunter: 1649 „Am Strande von Scheveningen". — No. 148; gutes Fruchtstück, dem Pieter de Ring zugeschrieben. Die Reste einer Signatur waren sehr undeutlich. Die Jahreszahl 1655 leserlich. — No. 151; signirter Hermann Saftleven. Gute Landschaft. Links braune Felsen mit spärlicher Baumgruppe. Rechts

[2]) Die Verkaufspreise gebe ich hier ohne die gebräuchlichen Percente für den Auctionator, lediglich als die Summe, bei welcher der Zuschlag erfolgte.

Ausblick auf hügelige Ferne. Rechts unten die Bezeichnung: „h saft Leuen" (200 fl.).

Am 11. November 1891 und an den folgenden Tagen wurde durch L. Fischhof eine Versteigerung abgehalten von 76 alten und mehreren modernen Gemälden, von Waffen, Teppichen und anderen kunstgewerblichen Erzeugnissen. Vergl. „Auctions-Katalog der Gemäldesammlung alter und moderner Meister, sowie einer Collection Antiquitäten .... aus dem Nachlasse .. des Vice-Admirals Anton Freiherrn von Petz und aus Privatbesitz" (Versteigerung Wien I Graben, Dorotheergasse 1). Von den Bildern dürften die wenigsten aus Petz'schem Besitz gewesen sein.

No. 1, ein angeblich signirter Evert van Aelst wurde (nach einer Notiz des Herrn Dr. Gotthelf Meyer) bei 190 fl zurückgezogen und nachträglich um 250 fl. an Dr. Phil. Goldschmidt verkauft. — No. 6, angeblich Bega, war eine Copie. — No. 9, Brackenburgh, ein schwaches Bild. — No. 13 und 14, angeblich Aelbert Cuyp. No. 13, falsch; No. 14, deutsches Bild um 1640. — No. 15, angeblich G. Dou, nach meiner Notiz vielleicht P. von Slingelandt (600 fl). Das Bild war vor einigen Jahren im Besitz des Wiener Kunsthändlers Fr. Schwarz. — No. 20, Franz Ferg, schlecht erhaltener Jahrmarkt (66 fl.) — No. 25, zwar nicht Fr. Hals, wie der Katalog wollte, aber ein gutes Bild. — No. 37 nicht Keirincx. — No. 47, H. Ten Oever „Ritt zur Falkenjagd", echt signirt und datirt mit 1674. H. 92, Br. 80 (über den seltenen Künstler erfährt man Einiges aus Uffenbach, Füssli und Nagler, sowie aus dem Nachtrag zu Kramm. In „Oud-Holland" II. S. 29 ist ein von Ten-oever, 1663, gezeichnetes Bildniss des Jacobus Heiblocq von Amsterdam erwähnt). Die meisten Benennungen der Bilder waren geradewegs ärgernisserregend. Von den guten Namen konnte auch nicht einer Geltung behalten.

Am 16. November 1891 und an den folgenden Tagen wurden die Gemälde der Alfred Stross'schen Sammlung feilgeboten. Vergl. den „Auctions-Katalog der Alfred Stross'schen Curatelsmasse, bestehend aus einer kleinen Gemäldesammlung...... Porzellan, Glas..., welche in Wien, IX. Bezirk, Porzellangasse 31a zur Versteigerung gelangen. (Rechtsvertreter Dr. Max Glück, Auctionator Rudolf Löscher.)

No. 2, „anonym" (wenn ich meiner Erinnerung trauen darf, eine Copie nach Sodoma): „Leda reicht dem Schwane ihre Brust." Ist der sog Correggio der Penther'schen Auction und offenbar dasselbe Bild, das noch früher in der Auction Engländer vom Händler Plach um 700 fl. gekauft worden war. Bei der Auction Stross kam es an A. Posonyi (nach den gütigen Mittheilungen der Herren Dr. Max Glück und Dr. Gotthelf Meyer) um 275 oder 280 fl.

No. 43, angeblich Asselyn, war falsch monogrammirt.

No. 44, vielleicht H. Bles: Loth und seine Töchter. Gelangte (nach Dr. G. Meyer's gütiger Notiz) an Pick.

No. 46, von einem Meister aus der Richtung des Bosch odes Bles. Kam an Gerisch um 50 fl.

No. 47, Höllenbild in der Art des Bosch oder vielleicht des Mostaert (um 79 fl. an „Braun“).

No. 48 und 49, alte Copien nach Pieter Brueghel.

No. 51, „Allegorie der Eifersucht“. Bedeutendes Werk des älteren Cranach von 1530. Stammt zweifellos aus derselben Zeit, wie das bekannte Bild der Habich'schen Sammlung in Cassel (abgebildet im Habich-schen Versteigerungs-Katalog), das geradewegs ein Gegenstück zu dem Stross'schen sein könnte. Wurde 1891 nicht verkauft und hat erst vor Kurzem einen Käufer gefunden. Nach einer freundlichen Mittheilung des Herrn Kunsthändlers Wawra in Wien kam es an einen Privaten Namens Schukin nach St. Petersburg.

Die auffallende Verwandtschaft des Stross'schen Bildes mit dem der Habich'schen Sammlung ist mir schon zu Anfang der 80er Jahre aufgefallen, als ich das eine in Cassel und das andere in Wien, damals bei Miethke, bald nach einander gesehen hatte. Die Herkunft des Wiener Bildes lässt sich bis in die Schuchart'sche Sammlung zurück verfolgen. Durch den Restaurator Kemmlein kam es (nach Wawra's Mittheilung) aus dem Schuchart-schen Nachlasse nach Wien zu Wawra, der es an Friedrich Lippmann verkaufte.[3]) Von Lippmann ging es an Miethke und später kam es an Stross.

No. 53, angeblich Grünewald. Wohl ein früher Cranach.

No. 54. Hemessen: Heilige Familie. Gutes Bild, richtig benannt; war früher bei Miethke.

No. 55, nicht Hoek, sondern Hoef. Von der Signatur erhalten: AHOe . .

No. 65 und 66 vom Antwerpener J. v. Opstal, kleine Breitbilder, die beide an Gerisch kamen und mehrere Jahre lang dort verblieben.

No. 67, später A. v. Ostade: „Bauernbelustigung“. Wurde bei der Auction nicht verkauft. Erst 1896 durch Wawra an den Mann gebracht (kam nach Wawra's freundlicher Mittheilung an C. Hoogendyk nach Paris).

No. 69 schien mir eine Copie nach Ruthart zu sein. Ich fand das Bildchen später bei Gerisch.

No. 72 war eine Copie nach Toorenvliet. (Gelehrter und seine Frau.)

No. 77. Jacob Weyer (statt Weyen): „Reitergefecht“, wurde von mir selbst erworben.

Am 15. und 16. Dezember 1891 wurden moderne Gemälde durch H. O. Miethke im Künstlerhause versteigert. Der „Katalog von Oelgemälden moderner Künstler, Aquarellen und Zeichnungen, Sammlung Lederer und aus dem Privatbesitze“ ist reich illustrirt. Unter den Abbildungen sind

---

[3]) Vergl. hierzu den „Katalog einer Sammlung von Gemälden altdeutscher und altniederländischer Meister“. Wien, H. O. Miethke 1876, No. 11, wo auch auf die ältere Litteratur, Schuchart und Waagen, verwiesen wird. Auf Seite 18 ist das Monogramm und die Jahreszahl im Facsimile mitgetheilt. Aus Lippmann's Besitz war das Wiener Bild 1873 in Wien im Oesterr. Museum für Kunst und Industrie ausgestellt. Vergl. hierzu den „Katalog der Gemälde alter Meister aus dem Wiener Privatbesitz“ (1873).

solche nach Osw. Achenbach, L. Bakalowicz, Eugen von Blaas, Friedrich Bodenmüller, G. v. d. Bos, V. Brožik, Hans Canon, Chierici, Defregger, Fabbi, Gelli, Grützner, Fr. A. Kaulbach, Markó sen., G. Max, A. Rotta, Rumpler, Schindler, Tarenghi, Vinea. Im Ganzen waren 131 Nummern. (Die hier genannte Sammlung Lederer ist zu unterscheiden von der, welche weiter unten mehrmals vorkommen wird.)

1892. Am 12. Januar und an den folgenden Tagen Versteigerung „einer Sammlung von Oelgemälden und Antiquitäten aus Privatbesitz" IX. Bez. Porzellangasse 31a durch Rud. Löscher. Ich habe diese Versteigerung nicht selbst besucht und folge hier den Notizen des Herrn Dr. Gotthelf Meyer, aus denen hervorgeht, dass für die Bilder nur sehr geringe Preise erzielt wurden. Die 21 Gemälde, die im Katalog mit den Künstlernamen verzeichnet stehen, gehörten alle dem 19. Jahrhundert an. Als Käufer finde ich mehrmals Götz, Wiener, Gerisch, Deutsch.

Am 10., 11. und 12. Februar 1892 wurde im Saale der Gartenbaugesellschaft von Gabriel Posonyi eine gemischte Versteigerung abgehalten, auf der nach Angabe des Kataloges, die erst zu überprüfen wäre, auch die Galerie des Rentners C. Rudolph in Baden-Baden zum Verkauf kam. Bezüglich der Namen von Sammlungen, die von fern her zur Auction gebracht werden, schleichen sich leicht Irrthümer ein, so dass jedenfalls Vorsicht bei der Benutzung der rasch zusammengestellten Kataloge von Nöthen ist. Der lange Titel des Kataloges dieser XXI. Kunstauction von Gabr. Posonyi weist auch darauf hin, dass allerlei Bilder „aus hiesigem Privatbesitz und aus hiesiger Verlassenschaft" unter den Hammer kamen. No. 1 bis 79 waren moderne Gemälde, darunter „Ostende" von Andreas Achenbach aus dem Jahre 1885, ein ungarischer Markt von Ad. Böhm, Bilder von Breling, Geoffroy, Gisela, Grützner, (2415 fl.),[4] Makart, Max (Marianne von Hutten 1195 fl., „Ideal" 500 fl.), Rotta (Des Fischers Geburtstag 3700 fl.), Emil Schindler (1200 fl.), A. Seitz (1390 fl.), W. Velten (565 fl.), Fr. Volz (360 fl.).

No. 87 bis 97 waren alte Bilder. No. 87, eine dem Albani zugeschriebene „Himmelsleiter" (abgebildet im Katalog), soll aus der Galerie Wilson stammen, was ich noch nicht überprüft habe. Zu berichtigen ist aber die ikonographische Deutung. Von einer Himmelsleiter ist keine Rede. Es sind Kinderengel dargestellt, welche zum Theil die Werkzeuge der Passion Christi tragen. Ich sah das nette Bildchen seither wieder beim Händler Cihlarz in Wien.

No. 88. Balthasar van den Bossche, „Ein Bildhauer vor seinem Atelier im Freien an einer grossen Vase meisselnd . . . links Einblick in's Atelier". Drei junge Schüler beim Zeichnen links im Mittelgrunde. Im Vordergrund ein Knabe, an dessen Kleidung neben Schwarzblau und

---

[4]) Die Preise dieser Versteigerung gebe ich hier nach den Notizen des Herrn Dr. Gotthelf Meyer.

Zinnoberroth auch noch (Ziegel?)roth auffallend ist. Der Bildhauer trägt eine blaue Jacke und eine dunkelziegelrothe Mütze. Unten halb links signirt: „B.-V. Bossche f. 1709“ in cursiven lateinischen Zügen. Flüssig gemaltes Breitbild (85 × 68).

No. 89. Monogrammirter Droochsloot.

No. 91. Guter Greuze („Braut und ihre Schwester“, 6000 fl.)

No. 92. Angeblich Jac. Jordaens und angeblich aus der Sammlung Du Bus de Gisignies in Brüssel, aber im Katalog dieser Sammlung nicht nachweisbar.

No. 93. Feiner, wenn auch schwächlich gefärbter Willem van Mieris des späten Stils. Flusslandschaft mit Figuren. Milchiger, vollkommen unwahrer Gesammtton. Conventionelle kleinliche Formen des Laubes. Unten rechts signirt: „W van Mieris Fe Ao 1732.“

No. 96. Grosses, gutes Breitbild von Egbert van der Poel. Innenansicht einer geräumigen, dunklen Scheune. Figuren und allerlei Beiwerk. Voll signirt: „egberT vander poeL“. Irre ich nicht, so ist's derselbe Van der Poel, der später bei Cihlarz in Wien zu sehen war.

No. 99 bis 121 sind wieder moderne Bilder, No. 122 bis 144 alte Gemälde.

No. 122. Heilige Nacht von einem geschickten Nachahmer des Lukas van Leyden und wohl von derselben Hand, von der der sog. Augustin Braun der Liechtensteingalerie herstammt. Das Bild kam an Gerisch, wo ich es noch im November 1892 fand. Jüngstens sah ich es beim Kunsthändler Artin in Wien.

No. 124. Dem Batoni zugeschrieben das Bildniss des Churfürsten Carl Theodor (kam nach Dr. Gotth. Meyer's Notiz um 37 fl. an A. Posonyi).

No. 125. Kaum Van Beyeren.

No. 126. Vermuthlich Bles.

No. 136 und 137 von Lautter (nicht Lauterer).

No. 140. C. Ruthart, „Eine Löwin sich gegen die Angriffe von Leoparden wehrend“, Br. 44, H. 42, gutes Bild. Weist die charakteristischen eingekratzten Pinselstriche auf. Kam zu Gerisch, hat aber seither schon wieder einen anderen Besitzer.

Der Katalog ist reich illustrirt.

Am 15. und 18. Februar 1892 wurde durch H. O. Miethke und A. Einsle eine gemischte Versteigerung von Bildern, Zeichnungen, Stichen, Büchern abgehalten. Vergl. den „Katalog der Kunstsammlung des Herrn Max Todesco weil. geh. grossherzogl. meklenburgischen Commercienrathes“. No. 1 bis 112 waren Oelgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen, von denen ein grosser Theil von Max Todesco selbst herrührte. Ich war verhindert, die Sammlung zu besichtigen und kann nur nach den Angaben des Kataloges mittheilen, dass mit Ausnahme eines Egbert v. Heemskerck sämmtliche Bilder modern waren.

Am 17. Februar 1892 wurden in den Räumlichkeiten des Wiener Künstlerclubs durch C. J. Wawra versteigert: Gemälde und Antiquitäten,

unter den letzteren die der Firma E. Hirschler & Co. Vergl. den „Auctions-Katalog von Gemälden moderner und alter Meister, Aquarellen und Handzeichnungen aus drei bekannten Wiener Privatsammlungen, Antiquitäten und Kunstgegenstände der Collection Hirschler".

Unter den alten Gemälden befanden sich viele aus Bossi's Sammlung und einige aus dem Besitz der Frau Inspector Lederer; siehe weiter unten.

No. 1 bis 206 waren Oelgemälde und Aquarelle von modernen Künstlern. Hier kann nur Weniges angedeutet werden. Die signirte Aquarellstudie von R. Alt: „Der kleine Platz mit dem Dom in Palermo" (signirt und mit dem Künstlervermerk „Palermo, 14. August 867" versehen) stammt aus der Sammlung Gsell (No. 640 des Kataloges der Gsell'schen Versteigerung) und kam nach Dr. G. Meyer's Notiz um 326 fl. an „Kraus". Andere moderne Werke kamen an Gerisch, Schleiffelder, Fürst, Colbert, Fr. Schwarz (nach Dr. Meyer's Aufschreibungen). Ein Phil. Hackert, No. 54, stammte aus Sammlung der Frau Inspectorsgattin Lederer in Wien.

Von den meist unbedeutenden alten Bildern (No. 207 bis 340) kamen viele an Gerisch, manches an „Pattek" und „Alberding", einige an Pessl. Die Preise waren gering und bewegten sich meist unter 100 fl.

No. 219. Ein gutes Bild, das wohl mit Recht dem Annibale Carracci zugeschrieben wird, stammte aus der Wiener Sammlung Bossi, die bis vor mehreren Jahren im Müller-Deym'schen Gebäude bestanden hat[5]), und kam an Herrn Dr. Kerry um 450 fl. Dr. Kerry ist vor wenigen Wochen gestorben.

No. 243, dem Guardi vielleicht mit Recht zugeschrieben („Das brennende Troja"), ein interessantes Bild, stammte ebenfalls aus Bossi's Sammlung. (Nach Dr. Gotthelf Meyer's Notiz um 27 fl. an Gerisch).

No. 261 L. Lombard, ebenfalls aus Galerie Bossi (um 25 fl. an Gerisch). Martyrium des Hlg. Sebastian. Monogrammirt L L. Längst wieder in anderen Händen.

No. 267, Halbfigur eines Mannes mit der Signatur „Meyntke pinx 1776" (um 41 fl. an Dr. Gotthelf Meyer).

No. 296. Rotzius, Blumen und Früchte (um 130 fl. an Gerisch).

No. 301 Rubens. Leider stark verdorbene aber echte Skizze, die eine Scene aus der Ilias darstellt und zu einer der Tapisserien im Schloss Pau gehört. Erwähnt von mir in einem Vortrage über die „Werke des Rubens in Wien". (1893 Wiener Alterthumsverein). Die Skizze stammt aus der Sammlung der Frau Inspector Lederer. (Kam um 10 fl. an Gerisch, ist aber längst wieder weiterverkauft.)

No. 303, G. Seghers, Pietà. Nach Angabe des Kataloges „das durch den Kupferstich von Lauwers bekannte Gemälde". Ich habe dasselbe Bild einmal flüchtig in der Sammlung der Frau Inspector Lederer in Wien gesehen. Noch weiter zurück soll es beim Wiener Händler Weber gewesen

---

[5]) 1886 durch Miethke in Wien versteigert (siehe bei 1886).

sein. Bei der Versteigerung, von der hier die Rede ist, kam es nach Dr. Meyer's Notiz um 175 fl. an „Pattek".

No. 307, als Spranger catalogisirt; Taufe Christi, mit einem Monogramm aus I S (verbunden) und P gebildet, was man mit Bezug auf die sprangerartige Malweise allenfalls als: SPranger Inventor auflösen könnte. Es ist mit 1624 datirt, müsste also zu den spätesten Arbeiten des Künstlers gehören. Beschrieben ist das Bild im Versteigerungskatalog der Sammlung Bossi, ebenfalls als Spranger. Viel früher, 1831, dürfte es in der Sammlung Garlich's zu Bremen gewesen sein. Wenigstens beschreibt der Katalog jener Sammlung eine Taufe Christi von 1624 mit dem Monogramm ISP und von derselben Grösse (um 77 fl. an „Pattek" nach Gotthelf Meyer's Notiz.)

No. 308, dem P. Subleyras zugeschrieben; Madonna und Heilige auf Wolken. Ebenfalls aus der Galerie Bossi, Lichtdruck danach im Versteigerungskatalog von 1886. (Kam um 340 fl. an „Alberding"; nach Meyer's Notiz).

No. 309, dem jüngeren D. Teniers zugeschrieben; Raucher. Wohl kaum echt, obwohl aus den Sammlungen Engert und Artaria stammend.

No. 312, 313 Art des Tintoretto. Breitbilder mit Rochusdarstellungen, die nach meiner Erinnerung in einer gewissen Beziehung zu Gemälden in der Scuola die San Rocco zu Venedig stehen. Aus Bossi's Sammlung (um geringe Preise zu Steiner nach Pest).

No. 315, irrthümlich Van Thulden genannt; Gastmahl der Herodes. Aus Bossi's Galerie. Dasselbe gilt von No. 316. (Kamen zu Gerisch.)

No. 323, dem R. Wilson zugeschriebene Landschaft aus Bossi's Sammlung.

Am 7. März 1892 und an den folgenden Tagen fand eine R. Löcher'sche Versteigerung statt, die Gemälde und Kunstgegenstände geringen Werthes, wie ich von mehreren Seiten hörte, umfasste. Ich war verhindert, diese Auction selbst zu besuchen.

Am 15. März 1892 und den folgenden Tagen wurde durch L. Fischhof eine Versteigerung von Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen abgehalten, welche „aus dem C. Schreyner'schen und anderem Alt-Wiener Privatbesitz" herstammten.

No. 1 bis 70 waren moderne Gemälde. Eine kleine Landschaft von Altenkopf ging (nach Dr. Meyer's Notiz) um 20 fl. an Lichtmann. Eug. v. Blaas: Carneval; um 260 fl. an „Winkler". Breling's Schuldenregister um 85 fl. an „Grf. Sternberg".

No. 71 bis 131 waren moderne Aquarelle und Zeichnungen, unter denen ein Blatt von Luttich schon durch eine Notiz in Lützow-Seemann's Kunstchronik bekannt ist.

No. 132 bis 154 umfassen „Gemälde alter Meister", die aber sämmtlich falsch benannt waren. Vielleicht war der Weitsch, No. 154, mit Recht als Weitsch bezeichnet. Als gut habe ich notirt eine dem V. d. Neer verwandte, schwer zu bestimmende Landschaft No. 147, die ich einige

Jahre vorher beim Kunsthändler Fr. Schwarz in Wien kennen gelernt hatte; ferner No. 150 etwa von einem Dou-Schüler „Brustbild eines Edelmannes in vornehmem Costum“. Der sog. Jan van der Heyden war falsch signirt, marouflirt, im Uebrigen leidlich. No. 146, eine dem Van Bassen verwandte Weise: Inneres einer Renaissancekirche. Jahreszahl nicht sicher leserlich. Statt einer Signatur die Inschrift „SOLI D(E)O GLORIA“.

Am 28 März 1892 und an den folgenden Tagen werden in Wien (I. Schwarzenberggasse 8) neben zahlreichen Kunstgegenständen verschiedenster Art auch einige wenige Gemälde versteigert (No. 245 bis 262), unter denen nur ein grosses Breitbild von einem Poussinnachahmer etwas Interesse erregen konnte (No. 262). No. 245 war eine moderne Copie nach Rubens.

Am 25. April 1892 und den folgenden Tagen wurde die Sammlung des Schriftstellers Friedrich Schütz durch H. O. Miethke versteigert in Währing, Frankgasse 18. Der Katalog umfasst Fayencen No. 1 bis 109, Majoliken 110 bis 173, Porzellan 174 bis 236, Arbeiten in Glas, Holz, Metall (bis No. 711).

No. 712 bis 791 waren moderne und alte Bilder, an die sich noch einige Aquarelle und Zeichnungen anschlossen (792 bis 840).

Interessant war ein Vanitasbildchen von E. Colier aus dem Jahre 1691; monogrammirt „E C“ in lateinischer Cursive, links gegen unten.

Erwähnenswerth No. 720, Joh. von Dallinger: Landschaft mit Pferden aus dem Jahre 1832.

Eine Studie von Danhauser war schlechtes Zeug, wenngleich echt.

No. 722, nicht Dietrich sondern augenscheinlich Brand der Jüngere.

No. 734 bis 735 Jan van Gool.

No. 740 Jeroom v. Kessel: das Paradies (kam nach Dr. Meyer's Notiz um 131 fl. an Gerisch).

No. 743 wäre auf Leonhard Beck zu prüfen gewesen, wozu es freilich an Musse gebrach.

No. 755, kein Neeffs. Die Signatur war falsch. Das Bild fällt viel später.

No. 762 angeblich Poelenburg, war ein monogrammirter Haensbergen. Links auf dem Steine die Buchstaben: „I· V· H“. Die für diesen Künstler characteristische habichtsschnabelartige Nase kommt auch hier vor. Handgelenk und Fussgelenk auffallend plump. Blaugrüne Blattpflanzen links im Vordergrunde. Ein verwandtes Bildchen in Basel. Nach einer freundlichen Mittheilung von H. O. Miethke kam das nette kleine Gemälde um 73 fl. an Herrn Strasilesco.

No. 767 W. A. Rieder: Wiener Maler auf Studien.

No. 788 F. Waldmüller: Brennende Liebe (um 132 fl. an „Schein“; nach Dr. Meyer's Notiz).

No. 791 von einem Willaerts: Schiffe auf wild bewegter See. Auf einem Fasse rechts das Monogramm „A· W“ (gothisches A und halbcursives lateinisches W), darunter: 1626.

Unter den Käufern finde ich bei Dr. Meyer mehrmals Hofrath Klaus notirt, so z. B. bei Raffalt's Kesselflicker von 1840.

Wer sich für die Künstler des Goethe'schen Kreises interessirt, mag beachten, dass zwei italienische Veduten (Neapel und Palermo) von C. Kniep hier zu sehen waren. Bei einer derselben notirte ich als Signatur: „C. Kniep f: 1787“.

Am 30. Mai 1892 und an den folgenden Tagen wurde durch C. J. Wawra die „Sammlung von modernen Oelgemälden, Aquarellen und Handzeichnungen, alten Kupferstichen . . . Medaillen . . . Büchern . . . aus dem Besitze des Herrn Friedrich Flesch“ in Unter-St.-Veit bei Wien versteigert. Ich war verhindert, die Auction zu besuchen und muss hier die Aufschreibungen des Herrn Dr. Gotthelf Meyer benützen. Danach waren die Preise, die für die Gemälde erzielt wurden, nur geringe. Für Canon war der höchste Preis 160 fl., für Defregger 660 fl. Der Katalog bringt hübsche Lichtdrucke nach J. Ender, Defregger und Lenbach.

Am 21. November 1892 und an den folgenden Tagen Versteigerung „einer reichen Sammlung Antiquitäten aus dem Nachlasse des Herrn R. Steiner in Innsbruck und einer Collection alter und moderner Meister . . . aus dem Nachlasse des Herrn Heinrich Saruba in Wien“ durch L. Fischhof.

Der Katalog ist bezüglich der Benennungen sehr unzuverlässig. Wenige unter den alten Bildern waren werthvoll. Bei No. 6, J. C. Droochsloot, habe ich vergessen, eine kritische Notiz beizufügen. Der Umstand, dass Leinwand als Malgrund angegeben ist, erscheint mir als besondere Aufforderung zur Vorsicht. (Kam nach Dr. G. Meyer's Notiz um 125 fl. an „Alberding“.) No. 8, als französisches Bild katalogisirt, schien mir eine Seekatz—artige Schöpfung zu sein. No. 12, Gladysz Selbstbildniss des Künstlers. (In den Nachträgen zu Füssli's grossem Künstlerlexikon II. Theil 1806, S. 454, heisst es, Gladysz sei aus Posen gebürtig und hätte 1800 in Dresden Bildnisse ausgestellt. Citirt wird „Deutsches Kunstbl. II. 39—42“.) Das vorliegende kleine Selbstbildniss ist signirt und kann ein gewisses künstlerisches Interesse in Anspruch nehmen. Das Bildchen wurde von Dr. Gotthelf Meyer erstanden.

No. 16 und 17, angebliche Guardi's, kamen an „Wiederhofer“. No. 18 und 19 waren keine wirklichen Hammilton's.

No. 34, „Monogrammist T. V. O.“, ein italisirender Niederländer aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Nicht uninteressant. Das Monogramm zu überprüfen habe ich versäumt.

No. 35, gutes französisches Bildniss aus dem 18. Jahrhundert. Nicht Meytens.

No. 36 J. Beukelaar (als „niederländische Schule“ katalogisirt), „Küchenscene. Im Vordergrunde am Herde bei einer Fleischkeule und Geflügel zwei Köchinnen; neben ihnen ein Cavalier, der die Jüngere [zu] umarmen [trachtet]. Im Hintergrunde durch die geöffnete Thür der Ausblick in ein Nebengemach auf zwei zechende Liebespaare.“ Holz, H. 125 Br. 92. Kam zu Gerisch, wo ich es 1893 wiedersah.

No. 39 und 40, Copien nach einem Bredael.

No. 42, wohl Copie nach Spranger.

No. 43, 44 schwache Copien. Ob nach einem Bassano? No. 45 und 46 nicht Gegenstücke. No. 48 schlechte Copie nach Rembrandt.

No. 58 und 59 nicht H. Saftleben sondern Oriente, wie es sich auch nach einer Vergleichung mit den sicheren Bildchen im Prager Rudolfinum ergab.

No. 66 sog. Tischbein. War falsch signirt.

Auch die modernen Gemälde waren meist unbedeutend. Nur Ajdukiewicz und ein guter Verbroekhoven stachen hervor.

Am 28. November 1892 und an den folgenden Tagen: Versteigerung von „Bildern, Kunstgegenständen etc., aus dem Besitze der Madame Köhler". Meines Wissens wurde kein gedruckter Katalog ausgegeben, sondern nur eine Einladungskarte. Etwas eigentlich Bedeutendes war nicht unter den Bildern. Vielleicht hat einmal eine Herodias aus der Richtung des älteren Cranach Interesse für eingehende Studien. Rechts oben fand ich das Monogramm $\frac{I}{H}$ (gelb auf dunkler Unterlage), dem ich bisher noch keine Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Auch gegenwärtig finde ich nicht Zeit, der Sache nachzugehen (No. 2242).

No. 926 war eine Copie nach einem Bilde von Schönfeld, das sich in der Linzer Galerie befindet, aber dort wegen seiner Darstellung (ein gravides Weib) nicht ausgestellt ist. Das Linzer Bild ist erwähnt in den „Mittheilungen der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale". Jahrgg. 1893, S. 97.

Am 5. December 1892 und an den folgenden Tagen: Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Jacob Emil Schindler durch H. O. Miethke im Künstlerhause. Prächtig ausgestatteter Katalog mit vielen Abbildungen.

Am 19. December 1892: Versteigerung der sogenannten „Collection Kienert" durch L. Fischhof im Saale der Gartenbaugesellschaft.

No. 1 bis 83 als alte Bilder katalogisirt. Darunter einige gute Stücke. Benennungen gelegentlich phantasievoll.

No. 2. H. Avercamp, Bildchen mit Schlittschuhläufern, das mir echt schien, kam an einen Wiener Sammler Müller, der sich auf die Ikonographie des Eislaufes geworfen hat.

No. 3. Guter und echter Pieter de Bloot: „Bauernmahlzeit" (33 × 26 Breitbild). Bauer, Bäuerin und ein Junge sitzen links um einen Hackstock, der als Tisch benützt wird. Links auf dem Boden ein Hund. Rechts ein roher Schrank und Küchengeräth.

No. 4 kein Jan Both. No. 6 und 7 nicht Brackenburg, sondern Hooremans.

No. 9 vielleicht ein echter Brouwer, beschrieben im Katalog (kam nach Dr. G. Meyer's Notiz an Baron Wodianer, 250 fl.).

No. 8 und 10 nicht echt.

No. 11 dem Breckelenkam zugeschrieben. „Die eingeschlummerte Alte."

Ueber dieses Bild und einige andere, die alle nicht von Breckelenkam sind, spreche ich aus Anlass einer späteren Versteigerung.

No. 13 war ein wirklicher Breckelenkam, ein gutes Bild: „Fischerfrau, Netze knüpfend“, H. 18, Br. 12.

No. 18. Guter und echter Craesbeek. Sittenbild. Beschreibung im Katalog.

No. 22. Angeblich Dusart: „Beim Vesperbrot“, furchtbar übermalt.

No. 24. Angeblicher Everdingen. Uebermalt.

No. 35. Falscher Hobbema.

No. 36. Wohl wirklich von Huysman.

No. 39. Vermuthlich Chr. J. van der Laenen. Sittenbild.

No. 43. Angeblich „Jan van der Meer“. Ist eher Aert v. d. Neer. Dasselbe Bild, das oben schon erwähnt wurde. (Versteigerung vom 15. März 1892, No. 147). Kam zu Gerisch, wo ich es im Januar 1893 wiedersah.

No. 47. D. Teniers d. J., Landschaft mit Figuren (unrichtig als Momper katalogisirt) stammt aus der kleinen Sammluug Ziffer in Wien.

No. 49. Guter Gaspar Netscher, „Portrait einer jungen Dame“. Blonde Dame im Garten sitzend, sie hält einen Zweig mit Rosen in der Hand. Orangegelbes Seidenkleid. Signirt „G. Netscher Fecit 1684“ (G undeutlich). Breiter Stil. Leidlich erhalten, wenn auch in der Leinwand nicht mehr tadellos. Kam zu Gerisch.

No. 52. Sicher kein Palamedesz.

No. 56. Guter Egbert van der Poel.

No. 61. Kein W. Romeyn. Schien mir eine alte Cuypfälschung zu sein.

No. 64 ff. Keine Ruisdaels.

No. 67. G. Schalcken: „Portrait eines jungen Prinzen von Oranien“. Die Signatur und die Jahreszahl 1681 mögen echt sein. Das Bild als solches war trefflich. 1893 habe ich es bei Gerisch gesehen, der es bald weiterverkauft hat.

No. 71. Nicht Stalbemt, sondern aus der Richtung der A. Mirou und P. Schoubroeck.

No. 72. Richtig J. Steen, Im „Wirthshausgarten“. Lustige Darstellung, die aber überall unmöglich wird, wo junge Damen verkehren. Kam zu Zweig.

No. 77. Angeblich W. v. d. Velde. Kam zu Zweig.

No. 78. Nicht Verelst, sondern aus der Nähe des B. v. d. Helst.

No. 80. J. B. Weenix, Interessantes Parkbild. Die Bescheibung im Katalog ist mangelhaft. Statt: Delphine soll es heissen: drachenartige Figuren, statt: Terrassen Rampen. Die Signatur habe ich nicht überprüft. Kam zu Gerisch.

No. 81 und 82. Schwache Bilder des Adriaen v. d. Werff, wenn überhaupt von ihm. „Adam und Eva vor dem Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies.“ Beide Bilder kamen zu Zweig. Nach meiner nicht allzu frischen Erinnerung an die Nachbildungen und Gemälde des v. d. Werff in Karlsruhe und St. Petersburg ist das Bild mit der Vertreibung eine

Wiederholung der entsprechenden Bilder an den genannten Orten. Der Somof'sche Katalog der Galerie in der Ermitage nennt auch eine Wiederholung in der Moltke'schen Sammlung zu Kopenhagen. Wie mir Herr Dr. G. Ludwig freundlichst mittheilt, ist letzteres Bild von Hansen & Weller in Kopenhagen photographirt. Die Braun'sche Nachbildung des Petersburger Bildes ist bekannt. So wäre denn bei einiger Musse eine Vergleichung der Darstellungen möglich. Dem Zweck dieser Arbeit entspricht es allerding nicht, all' die hunderte von Fragen, die sich an die vorübergehend genannten Bilder knüpfen, zu beantworten. Wie nochmals betont werden soll, wird nur eine knappe Uebersicht angestrebt.

(Fortsetzung folgt.)

Der Meister des S. Abondio-Altares im Dom von Como.

Ueber den wohlbekannten grossen Schnitzaltar des S. Abondio, das reichste Zierstück im Inneren der Cathedrale von Como, fehlen bislang nähere kunstgeschichtliche Bestimmungen. Nur im Sinne vergleichender Werthung ist er in Burckhardt's „Cicerone“[1]) charakterisirt. Als sein Entstehungsjahr gilt dort 1490, als sein Schöpfer „ein dem Rodari nahe verwandter Meister“.

Die Datirung zunächst wird in dem soeben erschienenen Buch von Dr. Santo Monti: „La Cattedrale di Como“,[2]) welches eine vortreffliche, auf selbständiger Documentenforschung beruhende Baugeschichte des Domes bietet, durch die fälschlich den Namen des Basilio Parravicino tragende Chronik berichtigt, welche meldet: „L'anno 1514 fu fatta l'ancona di S. Abondio.“[3]) An gleicher Stelle versucht der Verfasser auch eine stilkritische Fixirung. Er weist auf einen Schnitzaltar hin, welcher sich im Veltlin in dem kleinen Ort Grosio in der Kirche S. Giorgio erhalten hat und die Inschrift trägt: „1494 die 8 Martii Andreas Passeris de Turno f. hoc opus.“ Auf Grund einer vermeintlich nahen Verwandtschaft zwischen beiden Werken will Dr. Monti in diesem auch als Glasmaler und Intagliator geschätzten Künstler den Schöpfer des S. Abondio-Altares erkennen.[4])

Der Altar in S. Giorgio zu Grosio — er befindet sich am Ende des rechten Seitenschiffes — ist ein verhältnissmässig dürftiges Werk. Schon seine gedrückte Gesammtform steht zu dem leichten, eleganten Aufbau des S. Abondio-Altares im Gegensatz. Seine Decoration trägt den Charakter reiner, oberitalienischer Frührenaissance. Als Krönungen dienen freilich auch hier luftige „freie Endigungen“, Palmetten und Vasen, und der Greifenfries, sowie die durchbrochenen Ornamente zeigen mit dem Werk von Como allgemeine Verwandtschaft, allein schon in ihr fehlen die dort so

---

[1]) Sechste Auflage. 1893. S. 418.

[2]) Periodico della Società Storica Comense. vol. XI. Como. März 1897.

[3]) Vergl. Monti a. a. O. S. 149 u. Periodico della Società Storica Comense. vol. III. S. 242.

[4]) Vergl. Monti a. a. O. S. 148 f. Der dort abgedruckte Brief veranlasste mich, die in ihm ausgesprochene Hypothese an Ort und Stelle nachzuprüfen.

geistvoll verwertheten Grotesken-Motive. Vollends das Figürliche, — in der Mitte das quadratische Relief der „Anbetung des Kindes“, seitlich zwei Heiligenstatuen (links S. Georg), in der Predella die Halbfiguren Christi und der zwölf Apostel, oben, im Halbrund, die Halbfiguren Christi und zweier Heiligen, im Giebel Gottvater — vermag sich mit dem des S. Abondio-Altares weder im Entwurf, noch in der Ausführung zu messen. Statt der Charakterköpfe des Comasker Altars conventionelle Gesichter mit zu weit geöffneten Augen, statt der freien Haltung steife Stellungen, die oft verzeichnet sind. Diese Werthunterschiede sind zu gross, um, wie Monti annehmen möchte, innerhalb der Entwickelung des gleichen Meisters selbst durch einen zeitlichen längeren Zwischenraum erklärlich zu bleiben. Dieser Altar ist mit dem von S. Abondio lediglich durch den allgemeinen Schulzusammenhang verbunden.

Dagegen besitzt das Veltlin in der That ein Werk, das Zug um Zug fast als ein Zwillingsbruder des S. Abondio-Altars erscheint: den Hochaltar der Kirche della B. V. Assunta (S. Lorenzo) zu Morbegno, auf welchen vor Kurzem durch den Aufsatz von Guglielmo Felice Damiani: „Documenti intorno ad un' ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno, nella Valtellina, durante gli anni 1520—26“[5]) die Aufmerksamkeit gelenkt worden ist. Wer Gelegenheit hat, beide Werke kurz nacheinander zu sehen, wird dieser Behauptung rückhaltlos zustimmen, denn die Verwandtschaft zwischen ihnen ist in jeder Hinsicht ganz augenfällig. Der Altar von Morbegno ist von Damiani genau beschrieben worden; es erübrigt also nur, die stilkritischen Vergleichspunkte aufzuzählen. Sie gipfeln in der analogen Gesammterscheinung. Auch in Morbegno ist, wie in Como, der schlanke Unterbau mit einer luftigen, völlig malerisch componirten Krönung abgeschlossen. Ueber der Lünette mit der von Engeln begleiteten Gestalt Gottvaters erhebt sich eine Edicola, welche seitlich, in malerischer Perspective wie in Como, von Delphinen und Sirenen begrenzt ist. Frei, wie vor einem Bühnenhintergrund, sind davor die schlanken, erregten Gestalten Mariae und des Engels Gabriel postirt; frei umgeben den polygonalen Rand dieser Edicola Apostelfigürchen, und an der Ballustrade über dem Dach treiben musicirende nackte Puttenkinder ihr fröhliches Wesen. Diese Apostel- und Engelreigen defiliren gleichsam vor der Madonna, welche, in der Mandorla, oben die Krönung des Ganzen bildet. Der Einfluss deutsch-gothischer Schnitzaltäre ist hier genau in der gleichen Weise in oberitalienische Formensprache übertragen, wie am S. Abondio-Altar und gerade diese entscheidende Eigenheit, die Beziehung zur Gothik, fehlt dem Werk zu Grosio. — Aber auch in allen Einzelheiten muss die Stilkritik jene Verwandtschaft bestätigen, vor Allem hinsichtlich der Reliefs. Hier wie dort sind es Reliefbilder mit reichster, zum Theil identischer Hintergrundarchitectur, die gelegentlich selbst ein grösseres Areal einnimmt als die Figuren. Man beachte neben dem völlig

[5]) Arch. stor. dell' Arte. 1896. S. 303 ff.

analogen Stil der letzteren besonders die Grotesken-Motive der baulichen Decoration und die feinen ausgeschnittenen und aufgelegten Zierornamente, in denen das Weinlaub — wie am Sockel des S. Abondio-Altares, — fast eine ähnliche Rolle spielt, wie bei den Ornamentstechern der deutschen Renaissance. Endlich ist auch die ungemein reiche und zarte aufgemalte Ornamentik am Beiwerk und an den Gewändern an beiden Altären die gleiche, in Morbegno aber noch besser erhalten als in Como.

Der Altar von Morbegno stammt, wie Damiani documentarisch belegt hat,[6]) von Gaudenzio Ferrari, der von 1520—1526 für ihn thätig war. Er ist höchst wahrscheinlich der geistige Schöpfer des Ganzen. Die Schnitzarbeit und ein Theil der Detaillirung aber liefert der Bildhauer Angelo Maino aus Pavia.[7]) Von 1522 an war an der Bewerbung auch Fermo Stella da Caravaggio betheiligt.

Darf man hier bei der Identität des Stiles auch auf die der Meister schliessen und auch den S. Abondio-Altar mit dem grossen lombardischen Maler in Verbindung bringen?

Mit aller bei rein stilkritischer Beweisführung überhaupt erreichbaren Wahrscheinlichkeit ist dies meines Erachtens zu bejahen. Gaudenzio Ferrari ist (nach Monti) in Como allerdings erst 1519 nachweisbar, allein da ihm im Wesentlichen ja nur der Entwurf des Altares zuzuschreiben ist, war dafür seine persönliche Anwesenheit in Como selbst keineswegs nöthig.

Für die Autorschaft Gaudenzio Ferrari's lässt sich im positiven Sinn jedoch auch noch eine äussere Bestätigung geltend machen: die gemalten Flügel des S. Abondio-Altares, welche jetzt, als selbständige Gemälde, ihn sowie den Altar des S. Giuseppe del Marchesi flankiren, stammen, wie längst bekannt, von Bernardino Luini und — Gaudenzio Ferrari.[8]) Dass die grossen Fresken des letzteren in der Lombardei zu den kleinen geschnitzten Reliefs des S. Abondio-Altares verhältnissmässig nur geringe Analogien bieten, ist fast selbstverständlich, denn es bleibt stets misslich, Werke so verschiedener Gattung stilkritisch mit einander zu vergleichen. Immerhin verdient Beachtung, dass auch in den Fresken Gaudenzio's das Verhältniss zwischen den Figuren und ihrer Umgebung, und die Vorliebe für schlichte aber in reicher Perspektive wiedergegebene Hallenarchitekturen mit den Altar-Reliefs übereinstimmen, und vor Allem, dass Gaudenzio auch in seinen Fresken der Heilsgeschichte häufig genau so reich in modische Zeittracht gehüllte Portraitgestalten einzuführen liebt, wie sie am S. Abondio-Altar beispielsweise das untere Relief links (S. Abondio nimmt den

---

[6]) a. a. O. S. 311.

[7]) Damiani's Identificirung des „Giov. Angelo del Magno", welcher schon 1516 (18. August) den Contract für den Altar von Morbegno unterzeichnet, mit diesem bekannten Pavesen hat die grösste Wahrscheinlichkeit für sich.

[8]) 1519. Vergl. Monti, a. a. O. S. 150 und besonders S. 159 ff. Die ebenfalls von Gaudenzio gemalten Flügel des Altars von Morbegno gingen verloren. Vergl. Damiani a. a. O. S. 309.

Dank für die Auferweckung eines Kindes entgegen) in dem seitlich ganz im Vordergrunde stehenden Zuschauer zeigt.

Die Bedeutung Gaudenzio Ferrari's, die durch die neuere Forschung stetig gewachsen ist, findet nun auch in der oberitalienischen Plastik einen Wiederhall, dem man fortan eifriger nachspüren wird. Hoffentlich bieten dazu bald auch photographische Aufnahmen des köstlichen Altares von Morbegno die erwünschte Grundlage. Dann wird es auch möglich sein, beide Altäre im Einzelnen mit den Glasmalereien des Andrea Passeri zu vergleichen, auf dessen Bedeutung hingewiesen zu haben, Monti's Verdienst bleibt. Möglich, dass dabei auch die Hypothese des letzteren zuletzt doch an Wahrscheinlichkeit gewinnt; zuvor aber kann die Stilkritik, soweit sie sich auf sicherem Boden bewegt, das Meisterstück im Dom von Como mit keinem anderen Künstler in nähere Verbindung bringen als mit dem des Morbegno-Altares. —

Dass ein Maler hier als Schöpfer eines plastischen Bildwerkes erscheint, darf nicht Wunder nehmen, am wenigsten in der Lombardei, wo schon seit dem Trecento die Maler, wie Giovannino de Grassi und Paolino da Montorfano für die Sculpturen des Mailänder Domes die Vorzeichnungen lieferten. Die Ausführung des Altares erfolgte selbstverständlich durch lombardische, in der Holzschnitzarbeit geschulte Meister, möglicherweise, wie in Morbegno, durch Angelo Maino,[9]) doch waren hier zweifellos viele Hände thätig.

Es sei noch hervorgehoben, dass die Verwandtschaft des Werkes zu Morbegno mit dem S. Abondio-Altar auch dem glücklichen Entdecker der auf das erstere bezüglichen Documente, Guglielmo Damiani, aufgefallen ist, wovon der Unterzeichnete schriftlich Kenntniss erhielt, nachdem diese Zeilen schon druckfertig bereit lagen, und ihr Inhalt längst mündlich in Berlin mitgetheilt worden war. Vor ihrer Veröffentlichung war selbstverständlich diejenige der Monti'schen Monographie abzuwarten, welche dessen endgiltige Meinungsäusserung bringen musste. *Alfred Gotthold Meyer.*

---

[9]) Vergl. über ihn Damiani, a. a. O. S. 311 und die dort Anm. [1]) angeführte Litteratur.

Das schönste deutsche Buchdruckersignet des XV. Jahrhundert.

Unter diesem Titel bespricht Prof. Dr. G. Bauch-Breslau im letzten Hefte des vorigen Jahrgangs (p. 435) das Signet des Leipziger Buchdruckers Conrad Kachelofen, wie es sich in Michael Lochmaier's „Parochiale curatorum“, Leipzig 1497 (Hain 10168) unter dem Kolophon findet. Verfasser bewundert die für die Zeit fast räthselhafte Schönheit des Holzschnittes, er rühmt die bis in die Einzelheiten geradezu meisterhafte Zeichnung, die er hoch über Cranach's Können stellt, und fragt schliesslich, wer wohl der Schöpfer dieses köstlichen Kleinodes der Kleinkunst sein möge?

Die Frage ist leicht zu beantworten: Der Holzschnitt ist, wie die beigegebene Hochätzung zeigt, eine genaue Copie des bekannten Schongauer'schen Stiches B. 101. Statt der ursprünglichen Wappenzeichen: Greifenfuss und Hahn hat der Copist das Leipziger Stadtwappen und die Initialen des Druckers aus Eigenem hinzugefügt. Der Leipziger Löwe ist denn auch im Gegensatz zu dem Schildhalter ziemlich roh und dürftig gezeichnet. — Die künstlerische Bedeutung des Signetes wird durch diese Thatsache natürlich wesentlich herabgemindert, und es bleibt nur die Genauigkeit zu rühmen, mit der sich der Holzschneider an sein Vorbild hielt.

Schongauer's Wappenbilder B. 96—105 wurden im XV. und XVI. Jahrhundert vielfach copirt. U. A. befindet sich im Berliner Museum ein kleines Flachrelief, in Kehlheimer Stein mit dem relativ späten Datum 1531, das nach dem Stich B. 102 copirt ist.[1]) Im South Kensington Museum

[1]) Bode und v. Tschudi, Katalog von 1888 Nr. 611. Im Schild statt des Fluges das Wappen der Florentiner Familie Pazzi.



sah ich sogar eine gegenseitige Kupferstichcopie nach B. 96 vom Jahre 1586, wahrscheinlich ein Exlibris. [2])

Galichon hatte gelegentlich behauptet [3]) dass der französische Verleger Pigouchet die Wilden-Gestalten Schongauer's in seinem Signet reproducire. Dies ist jedoch nicht zutreffend, denn wenn Pigouchet in seinen Livres d'heures auch vielfach Schongauer'sche Stiche für die Metallschnitte benutzen liess, kann man eine Abhängigkeit der beiden wilden Männer auf seinem Signet von Schongauer's Schildhaltern nicht wahrnehmen. Prof. Bauch's Fund ist daher wichtig als erstes Beispiel der Benutzung eines Schongauer'schen Stiches für ein Buchdruckersignet.

Vier Jahre früher fand ein Kupferstich des Meisters E S: das Wappen-Ass aus dem kleineren Kartenspiel (L. 14. 7.) in einer gegenseitigen Holzschnitt-Copie als Druckersignet Verwendung und zwar in einem spanischen Buch: Aelij Antonij nebrissensis grammatici introductionum latinarum secunda aeditio, Burgos Frederico Alemanno (Friedrich Biel von Basel.) 1493

---

[2]) Nr. 28081 der Kupferstichsammlung. Im Schild das Wappen der Familie Müller, ein von einem Kreuz überhöhtes Mühlrad, dessen oberer Theil der Schaufeln entbehrt.

[3]) Gazette des Beaux-arts 1859. II, 333. 96—105.

Impressum Lyptzik per Cunradum Kachelouen
Anno domini. Millesimo.cccc.xcvij.



(Hain 12082 [4]). Andere Beispiele sind mir aus dem XV. Jahrhundert nicht bekannt.

Max Lehrs.

---

[4]) Eine Hochätzung im Cat. 36 von M. Spirgatis in Leipzig Nr. 207. Nach gütiger Mittheilung des Herrn Prof. K. Haebler in Dresden findet sich das Signet in grösserem Massstabe, mit anderem Rahmen und ohne den Baselstab auf der Fahne in Aesopus, Fabulae. Burgos 1496. Fol.

Litteraturbericht.

Malerei.

Francis Beckett, Altartavler i Danmark fra den senere middelalder. Herausgegeben auf Veranstaltung des Ministeriums. Mit 71 Lichtdrucktafeln. Kopenhagen 1895.

Nachdem die Wissenschaft Dänemark's so viel zur Aufklärung seiner ersten reichen prähistorischen Periode gethan hatte, musste es auch daran gehen, die Denkmäler der zweiten historischen zu sammeln, in der das Land mehr entlehnend und nachahmend den älteren Culturcentren folgte. Dahin gehört die Herausgabe der Wandmalereien dänischer Kirchen von J. Magnus-Petersen[1]) und vor Allem die genannte Publication der mittelalterlichen Altartafeln, eine Zusammenstellung von 71 Lichtdrucktafeln in grossem, mit Rücksicht auf einige wenige Blätter vielleicht zu grossem Format. Francis Beckett, der Verfasser des selbstständigen Textbandes, dessen Abschluss eine knapp zusammengefasste Wiederholung in französischer Sprache bildet, giebt eine kurze Einleitung, worin er die Technik und Formenentwickelung der Altarschreine bespricht und darauf hinweist, dass die meisten Denkmäler aus Norddeutschland, besonders Lübeck, herzuleiten sind, während daneben sich am Anfang des 16. Jahrhunderts besonders der niederländische Import, wie auch in Lübeck selbst, geltend macht. Es folgt dann die ausführliche Besprechung der einzelnen Tafeln, die in chronologischer Reihenfolge angeordnet sind. Sie lässt nichts zu wünschen übrig, sie beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung, ihr folgt eine Characterisirung des Stiles und der Darstellungsweise, und schliesslich sucht der Autor Zeit und Herkunft durch Vergleichung und durch gegebene äussere Daten festzustellen. Auch kann man seinem stilistischen Urtheil und dementsprechend seiner Datirung der Werke ohne Widerspruch folgen.

Die früheste Skulptur ist der Altarschrein in Boeslunde, der den Resten des Hochaltars der Lübecker Marienkirche von 1415—1425 ausserordentlich nahe steht. Allerdings wird man wohl nicht fehlgehen, wenn man das dänische Werk ein wenig jünger ansetzt. Fast ebenso nahe

[1]) Besprochen im Repertorium 1896 Heft 3.

Beziehung zu lübischen Werken zeigen die Tafeln XXII, XXIII, XXVI bis XXX, XXXIV und die Predella auf Taf. XXXVI—XXXVII, welche mit den Skulpturen des Benedict Dreyer in Lübeck Verwandtschaft hat und vielleicht ein frühes Werk dieses Bildschnitzers sein könnte. Beckett sieht in ihr fränkische Anklänge, solche sind aber auch gerade bei den Lübeckern der Zeit wahrzunehmen.

Während es für den dänischen Forscher wichtig war, seine Monumente nach den norddeutschen Werken zu bestimmen, ist es umgekehrt für die deutsche Kunstgeschichte von Werth, zu sehen, ob sich durch die Werke in Dänemark, die urkundlich von namhaft gemachten Lübecker Malern und Bildschnitzern verfertigt sind, nun auch in Lübeck selbst Schöpfungen dieser selben Künstler feststellen lassen.

Zum Beispiel von Bernt Notke. Aus seinem Leben kennen wir verschiedene Daten, als seine Werke werden uns der Schnitzaltar der Heiligen Geistkirche in Reval 1483 [2]) und die Ausstattung der Domkirche in Aarhus 1479—1482 genannt. Der Hochaltar dieser Kirche ist von Beckett auf Taf. VI—XVI publicirt, er enthält Holzfiguren und mehrere Flügel mit Malereien, die, nach den Abbildungen zu urtheilen, allerdings stark übermalt zu sein scheinen, und auch nicht von einer Hand herrühren, wie Beckett bemerkt. Zunächst müsste man nun den Aarhuser und den Revaler Altar in Einklang zu bringen suchen; die stilistische Uebereinstimmung ist durchaus nicht in die Augen springend, obgleich man wohl zugeben kann, dass einige Bilder des Aarhuser Altares, z. B. die auf der Predella, von der gleichen Hand gemalt sein könnten, wie die des Revaler Altares. Man vergleiche die Tafeln XIV beider Publicationen, auf denen sich auch genau dieselbe Form des Altartisches mit der Decke und dasselbe Fliesenmuster des Fussbodens finden. Ein klares Bild des Malers aber erhält man nicht, und wenn man in Lübeck Umschau hält, findet man kein Gemälde, welches man diesen Werken mit einiger Wahrscheinlichkeit anpassen könnte. Auch die Schnitzereien der Altäre weichen voneinander ab, wir müssen die Thätigkeit verschiedener Bildschnitzer annehmen. Am nächsten stehen dem Aarhuser Altar noch die Apostelfiguren der sehr zerstörten Flügel eines Altares des Ratzeburger Domes, die ich vor dem Brande dort sah.

Nicht erfolgreicher sind die Rückschlüsse, die von dem grossen Odenseer Altar zu machen sind, der durch den Lübecker Bildschnitzer Claus Berg hergestellt wurde. Dieser hat einen viel ausgesprocheneren Charakter, und es musste leicht sein, wenn sich in Lübeck noch Werke von ihm fänden, diese nachzuweisen. Es ist dort aber nichts seinem Stile durchaus Entsprechendes vorhanden. Das einzige Werk, welches man vielleicht mit ihm in Verbindung bringen könnte, ist ein Schnitzaltar aus der früheren Burgkirche, jetzt im Museum (nach dem alten Katalog No. 9). Die Mitte enthält die heilige Sippe, die Flügel vier Einzel-

---

[2]) Lichtdruck bei Neumann, Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland. Lübeck, Nöhring, 1892. Taf. XIII.

heilige. Zum ersten Male treten darin in Lübeck Anzeichen der Renaissance auf, wie die kleinen nackten Engel unten in den Ranken. Die realistischen Charakterköpfe der Männer erinnern an diejenigen des Odenseer Altares, und auch die Frauen nähern sich dem dort herrschenden Typus, aber sie sind noch zarter, die Kinderfiguren steifer, der Faltenwurf kleinlicher und eckiger, er zeigt noch nicht die grossen Schwünge, die auf dem Odensee-Altar zur Manier geworden sind. Auch die Ornamentik steht auf einer älteren Stufe, so dass der Lübecker Altar jedenfalls in eine viel frühere Zeit des Claus Berg fallen würde als der Odenseer. In der Lebenswahrheit der Figuren zeichnet sich der Lübecker Altar vor den gleichzeitigen Schnitzereien dort entschieden aus, und es wäre wohl zu verstehen, dass die Königin Christine 1503, bei ihrem Aufenthalt in Lübeck, sich gerade den Schöpfer dieses Werkes für ihre Stiftung in Dänemark auswählte.

Der Odenseer Altar bildet den Glanzpunkt der dänischen Publication und hat wohl auch den ursprünglichen Anstoss zu derselben gegeben. Mit allen Details wird uns die Reihe der einzelnen Gruppen des ausgezeichneten Werkes vorgeführt. Ihm am nächsten steht von den folgenden Denkmälern der Altar von Bregninge (Taf. LIV), der möglicherweise eine eigenhändige Arbeit des Claus Berg ist. In der Malerei der Altäre dieser Zeit überwiegt der westliche Einfluss; sicherlich richtig ist Beckett's Zuertheilung des Altarbildes aus Nökoebing (Taf. LVI) an den Meister von Frankfurt. Dagegen ähnelt die Malerei des Altares von Helsingor (Taf. LVIII—LIX) wohl weniger dem Jacob Cornelissen, wie Beckett findet, als dem holländischen Meister, welcher neuerdings von verschiedenen Seiten mit Mostaert identificirt wurde, wie auch von Glück in der Zeitschr. f. bild. Kunst 1896, S. 265, und mit welchem Friedländer, wie mir die Aehnlichkeit aufgefallen ist. Allerdings würde erst eine Betrachtung des Originales darüber Sicherheit geben. Die Kreuzigung in Noddebo (Taf. LXI), die Beckett mit vollem Recht mit Gerard David in Verbindung bringt, scheint eine beliebte Composition gewesen zu sein, auch auf dem Flügelaltar der Nicolaikirche in Reval (Neumann, Taf. XXII) ist sie wiederholt. Die Flügel der Antwerpener Schnitzaltäre haben wie gewöhnlich Blesartige Malereien.

Die Publication der guten Lichtdrucke mit einem ausgezeichneten Text giebt uns ein erschöpfendes Bild der sich kreuzenden niederdeutschen und niederländischen Einflüsse in Dänemark, wobei allerdings wenig Originales, specifisch Dänisches hervortritt. *Adolph Goldschmidt.*

Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti, scritte da M. Giorgio Vasari. I. Gentile da Fabriano e il Pisanello. Edizione critica ..... a cura di **Adolfo Venturi.** Florenz, Sansoni 1896. XV & 130 pp.

„Wir haben die Zerstreuung wissenschaftlicher Untersuchungen in Büchern, Aufsätzen und Zeitschriften jeder Art zu beklagen. Wenn es nicht gelingt, sie gleichsam in einem grossen Becken zu sammeln, so wird

der Fortschritt der Studien verlangsamt, viel Arbeit zersplittert.“ Wie richtig und zutreffend diese Erwägungen sind, welche Venturi in der Einleitung anstellt, dass weiss ein Jeder, der auf dem Gebiete italienischer Kunstgeschichte arbeitet. Soweit Crowe & Cavalcaselle's gerade auch nach Seite des documentarischen Materials nicht genug zu lobendes Werk, soweit Milanesi's Vasari-Ausgabe reicht, ist wohl Alles zusammengestellt, was an Urkunden und sonstigem Quellenmaterial bekannt war. Aber seit dem Erscheinen des ersten Bandes der grossen Vasari-Ausgabe sind fast zwanzig Jahre verstrichen: und was für Material ist nicht seitdem aus den Archiven der Forschung erschlossen worden. Die Schwierigkeit für den Forscher besteht heutzutage vorzüglich darin, alle diese Urkunden zusammenzutragen: und sie ist um so grösser, als man — wie häufig! — wichtige Notizen an Stellen findet, wo man sie nicht vermuthet hat, in Büchern, die ihrem Titel nach rein der Literärgeschichte anzugehören scheinen, in Publicationen, die nur selten ausserhalb Italien's zu finden sind. Welch' wichtige Mittheilungen bleiben den Gelehrten fast ganz unbekannt, weil sie in der in Italien immer noch so beliebten Form „per le nozze“ zu Tage getreten sind!

Angesichts dieser allgemein beklagten Thatsache mag man beiläufig die Frage aufwerfen: ist es nicht möglich, eine archivalische Zeitschrift zu gründen, welche ausschliesslich Documente publicirt und — was besonders wichtig wäre — aus der gesammten erscheinenden Litteratur zusammenstellt, was immer darin von neuen, für die kunstgeschichtliche Forschung wichtigen Urkunden enthalten ist? Es wäre ja nicht nöthig, dieselben immer wieder ganz abzudrucken — obwohl sich dies bei besonders wichtigen Stücken natürlich am meisten empfiehlt —, sondern nur den Inhalt knapp zusammenzufassen (etwa in Form eines Regests) und den genauen Nachweis folgen zu lassen, wo die betreffende Notiz zu finden ist. Ein solches „Archiv“ wäre freilich wohl nur in Italien möglich, wo man sich an der Quelle befindet. An geeigneten Kräften ist zudem ja dort kein Mangel.

Venturi hat nun an einem Beispiel versucht, das gesammte, bis zur Gegenwart bekannte Material zu vereinigen. Er hat Vasari's Biographie zweier Künstler, des Gentile da Fabriano und des Vittore Pisano, dabei zum Ausgangspunkt genommen: zuerst ist der Text der beiden Original-Ausgaben abgedruckt, welche, wie zumeist, auch hier starke Varianten zeigen, dann sind in Form von Anmerkungen alle urkundlichen Notizen in chronologischer Folge angereiht. Auch was sonst von zeitgenössischen Aeusserungen über die Künstler und ihre Werke uns bekannt ist — darunter die hochwichtigen Biographieen des Bart. Facio und die zahlreichen Gedichte zu Ehren Pisanello's —, ist, zum grossen Theil in verbesserter Lesung, mitgetheilt. Dazu kommt des Weiteren ein Katalog der Werke der Meister, für Pisano bereichert durch die Aufzählung seiner Medaillen und eine genaue Beschreibung seiner Zeichnungen, besonders der uns im Recueil Vallardi des Louvre erhaltenen Blätter. Einen besonderen Werth

erhält die Publication durch die zahlreichen, vortrefflichen Abbildungen, welche der Firma Danesi in Rom alle Ehre machen: die Mehrzahl der Bilder des Gentile und alle unzweifelhaften Werke des Pisano sind reproducirt — was wohl in der Kunstgeschichte bis jetzt unerreicht sein dürfte. So giebt Venturi's Buch einem jeden Leser die Möglichkeit, sich nach allen Seiten erschöpfend über die zwei Meister zu unterrichten, ein Versuch, wie er ähnlich nie zuvor unternommen ist und hoffentlich nicht ohne Nachahmung bleiben wird. Dass wir dereinst den ganzen Vasari in gleicher Weise commentirt und illustrirt erhalten, dieser Wunsch ist allerdings wohl zu vermessen, um in Erfüllung gehen zu können[1]).

Gerade diese Biographie des Vasari gestattet deutlich einen Einblick in die Entstehung seines Werkes. Es sind der Hauptsache nach Reisenotizen über die Werke der Meister, welche ziemlich locker aneinander gereiht sind. Offenbar ist, dass seine positiven Kenntnisse von ihrem Leben sehr gering waren. Von Pisanello wusste er, als er seine Viten das erste Mal herausgab, so gut wie nichts, so wenig dass er ihn aus Pisa gebürtig nennt: die Werke, die er angeblich im Campo Santo gemalt haben sollte, waren nur die Folge dieses ersten Irrthums. Vasari war damals zwar schon in Verona gewesen (1542), aber er hatte nur den dortigen antiken Werken sein Interesse zugewendet (VII, 670). Dass er in der zweiten Auflage verhältnissmässig viel Richtiges über ihn mitzutheilen wusste, das verdankte er, wie er selbst anerkennt, der Beihilfe eines gelehrten Freundes, des Dominicaners Fra Marco Medici. Ueber dessen Persönlichkeit stellt Venturi einige Notizen zusammen (p. 68), deren gemeinsame Quelle Sansovino ist, in seinem Werk „Della origine . . . delle famiglie illustri d'Italia“ (Ven. 1582, p. 131). Als es erschien, war der Bischof von Chioggia noch am Leben; er starb am 30. August 1583 (nicht 1584; cf. Ughelli, Italia sacra, t. V col. 1354). Seinen Kenntnissen auf dem Gebiet der Kunst verdankt Vasari das Meiste dessen, was er über Verona beizubringen weiss; auch hatte er wohl bei seinem zweiten — wenn auch sehr kurzem — Aufenthalt in der Stadt (1566) die Werke, die ihn interessirten, in Augenschein genommen.

Vasari's Text giebt zu einigen Bemerkungen Anlass. Er spricht von den Fresken, welche Pisano im Auftrag Martin's V. — documentarisch bezeugt ist seine Thätigkeit erst unter Eugen IV. — im Lateran ausgeführt hat und erwähnt den trefflichen Ultramarin, der hierbei verwendet wurde. Zur Bestätigung mag die Notiz herangezogen werden, welche Joh. Fichard in sein Reisetagebuch (1536) eintrug, wo er vom Lateran spricht: „In parietibus superioribus quibusdam locis restant antiquissimae picturae, in quibus quodam loco obiter ostenditur caeruleus color, qui inter obsoletos reliquos antiquissimos colores, ipse tam nitidus est, ac si heri pictus fuisset,

[1]) Es wäre nicht nothwendig, die Urkunden vollständig abzudrucken, besonders die leicht zugänglichen. Der wichtige Inhalt einer Urkunde erstreckt sich gewöhnlich auf ein oder zwei Sätze. Durch solche Beschränkung würde der Umfang einer solchen Ausgabe erheblich vermindert werden, ohne dass die Bedeutung darunter litte.

quod sane mirabamur[2]." Offenbar wurde den die Kirche besuchenden Fremden diese wunderbar gute Erhaltung des Blaus zwischen den sonst erloschenen Farben als besondere Merkwürdigkeit gezeigt. Nicht ohne Interesse ist auch die Beschreibung der Fresken, welche man bei Raspono findet[3]: „Ad sinistram parietis pars magna, quae Apostolico Palatio adhaeret coeperat ornari a Martino Papa V picturis elegantibus Gentilis seu Petri (sic!) Pisani celeberrimi pictoris, sed ob mortem Pontificis opus imperfectum remansit. In spatio alio inter columnas octo, Sancti Johannis Baptistae res gestae, Prophetae nonnulli, Apostoli, Evangelistae et primarii Ecclesiae Doctores lectissimis coloribus erant expressi. Frons ipsa Basilicae intus tota erat distincta picturis pervetustis, in quibus tamen elegantia desiderabatur: hac Christum sernatorem referebant, eiusque de humano genere ultimum iudicium, quae tamen hoc postremo tempore confusis, obliteratisque ob vetustatem coloribus haud apparebant." Dies jüngste Gericht wird sonst, so weit ich sehe, nirgends erwähnt, obwohl ja der Fresken mehrfach Erwähnung geschieht[4]).

Weiter liest man bei Vasari von einem Fresko, welches das Grabmal des Cardinals Adimari in Sta Maria Nuova schmückte. Dies Monument befand sich in der That in Sta Maria Nuova (jetzt Francesca Romana), wie auch das Gregor's XI. (nicht IX., wie Vasari irrig sagt). Alemanno Adimari, von Geburt Florentiner, war seit 1406 Erzbischof von Pisa; er starb am 17. Sept. 1422. Die Grabschrift ist uns erhalten[5]). Aller Wahrscheinlichkeit nach war das Gemälde über diesem Grab die erste Aufgabe, welche Gentile zufiel.

In derselben Kirche befand sich einstmals, wie Venturi überzeugend nachweist (p. 21) anch Gentile's Grab. Uebrigens thut er Vasari Unrecht, wenn er ihm die Angabe, der Maler sei in Città di Castello gestorben, in den Mund legt. In der ersten Ausgabe ist ganz deutlich gesagt, dass Gentile von Città di Castello nach Rom zurückkehrte und nach einigen Jahren starb; in der zweiten Auflage ist der Text etwas verwischt, aber dass er in der umbrischen Stadt gestorben sei, ist nicht gesagt. Durch einen Fund im Archiv von Fabriano, welches vielleicht noch manche Notiz über den Künstler bergen mag, wissen wir, dass Gentile nicht lange vor dem 22. November 1428 in Rom gestorben ist.

Mit vollem Recht hat Venturi zuerst hervorgehoben, dass Gentile kaum im Jahre 1422 in der Sala del gran Consiglio gemalt hat, da er um dieselbe Zeit in Florenz nachzuweisen ist. Auch hätte eine exacte Interpretation der bekannten Urkunde von diesem Jahr (bei Lorenzi Monumenti) klar gezeigt, dass es sich damals darum handelte, einen Künstler

[2]) Ed. A. Schmarsow, Repert. XIV, p. 133.

[3]) De basilica — Lateranensi, Rom 1657, p. 38.

[4]) Platina, ausser im Leben Martin's V. auch bei Eugen IV. (ed. Venedig 1518 Fol. 143 v.); Muratori, R. Ital. SS. III, 2 col. 867 (schon von Müntz herangezogen).

[5]) Ughelli, Italia sacra t. III col. 464.

dauernd anzustellen, um jede Beschädigung, welche die Bilder etwa erlitten, sofort wieder auszubessern (quod siquo casu destruitur in picturis, subito reaptetur). Aber eben dies Argument muss man auch für Pisano geltend machen; es liegt kein Grund vor, anzunehmen, dass er 1422 das ihm übertragene Gemälde gemalt habe, wie es Venturi anzunehmen scheint (p. 22). Wann haben nun beide Künstler in Venedig gearbeitet? Venturi setzt für Gentile die Jahre 1411—1414 als wahrscheinlich an; denn von April 1414 bis September 1419 finden wir ihn in Brescia beschäftigt, für Pandolfo Malatesta eine Capelle im Broletto zu malen [6]. Aber könnte man nicht annehmen, dass er vielleicht in denselben Jahren auch in Venedig gearbeitet hätte, zumal der Zeitraum von fast 5 Jahren für die eine Capelle doch sehr reichlich bemessen erscheint? [7] Oder wäre es nicht möglich, dass Gentile zunächst von Brescia nach Florenz zu Papst Martin V. reiste, dann aber, als er sah, dass dieser ihn nicht so bald würde beschäftigen können [8], nach Venedig ging? Denn der Umstand, dass er, der Fremde, dorthin gerufen wurde, um in dem Sitzungssaal der höchsten Körperschaft der Republik zu malen, setzt doch voraus, dass er bereits ein Künstler von Ruf war — welches bedeutende Werk hatte denn Gentile etwa 1411 bereits gemacht, das diese Berufung rechtfertigen könnte? Lauter Fragen, die sich aufdrängen und welche gegenwärtig nicht zu beantworten sind. Für Pisano gar ist die Chronologie bis 1431, wo wir ihn im Lateran thätig finden, überhaupt nicht festzustellen und wir müssen seine Beschäftigung in Venedig vor 1422 etwa ansetzen.

Venturi spricht des Weitern abermals seinen Zweifel aus, ob der Jacobus de Venetiis, dem wir in Florentiner Documenten von 1424 und 1425 als „famulus et discipulus magistri Gentilini pictoris de Fabriano“ begegnen, Jacopo Bellini sei (p. 10 ff.). In dem einen Document nämlich, welches er für glaubwürdiger hält, wird von „Jacobus Pieri“ gesprochen, wo wir doch aus den venezianischen Dokumenten wissen, dass der Stammvater der Bellini Niccolo hiess [9]. Ich glaube nicht, dass dieser Umstand gar zu schwer ins Gewicht fällt. Weist nicht Venturi selbst nach, dass in dem einen der florentiner Documente eine irrige Angabe sich findet (p. 10)? Kommen nicht sonst Irrthümer in Urkunden vor, z. B. in der Urkunde König Alfons' I. von Neapel zu Gunsten des Pisano, wo es an der Spitze heisst „Pisanello de pisis (!) pictoris“ (s. p. 59)? Ein ganz ähnliches Versehen findet sich, wie ich früher nachwies [10], in den Urkunden, die

---

[6] Es giebt einen Catasto, der auf 8 Seiten eine Beschreibung des Broletto enthält v. J. 1610 (Arch. stor. lombardo Serie III, Vol. VI p. 177 (1896). Sollte darin nicht auch über die Fresken sich etwas finden lassen?

[7] Z. B. beschäftigte die Ausmalung der Nicolaus-Capelle des Vaticans den Fra Angelico, wie die Zahlungen beweisen, nur etwa drei Jahre.

[8] Martin V. kam erst Ende September 1420 nach Rom. Cf. Muratori, Rr. Ital. SS. XIX, 967; Baronius, Annales, XXVII p. 499.

[9] Publicirt von Paoletti, Raccolta di documenti etc. I. Padova 1894.

[10] Chronique des Arts 1895, 10. August.

Paoletti bezüglich der Vivarini publicirte, wo Antonio Vivarini einmal „q^{m} Ser Antonij“, ein ander Mal „q. ser Michaelis“ genannt ist, und durch die beide Male hinzugefügte Angabe des Wohnsitzes im gleichen Sprengel klar bewiesen ist, dass es sich um dieselbe Person handelt [11]). Also auch Dokumente können gelegentlich irren! Die intimen Beziehungen Jacopo Bellini's zu Gentile sind zu sicher nachgewiesen, als dass wir auf die Angabe der florentiner Urkunde allzu schweres Gewicht legen sollten.

Noch manche Bemerkung wäre an den reichen Inhalt von Venturi's Buch zu knüpfen. Wir vermissen z. B. in der Liste der dem Gentile zugeschriebenen Werke das Madonnenbild in Sta Maria della Piaggiola in Gubbio, welches Crowe und Cavalcaselle für ein Werk des Meisters von Fabriano zu halten geneigt sind [12]). Mir ist das Bild aus eigener Anschauung nicht bekannt. Ein h. Franciscus, die Stigmata empfangend, in Casa Fornari zu Fabriano, welches als Gentile gilt, ist nicht bedeutend.

Für Pisano ergeben sich aus der von Venturi zusammengestellten Reihenfolge der Documente, welche trotzdem eine nach Zahlen geordnete knappe Zusammenfassung der Lebensumstände des Meisters, wie sie der Verf. früher publicirt hat [13]), nicht überflüssig erscheinen lassen, manche interessante Daten. Wir heben als besonders wichtig hervor, dass der letzte Aufenthalt des Künstlers in Verona in die Zeit zwischen 1432 und 1438 fällt, und wir aller Wahrscheinlichkeit nach die beiden Hauptwerke, die uns erhalten sind, die Fresken in Sta Anastasia und San Fermo, die sich stilistisch offenbar ganz nahe stehen, zugleich die Reifezeit des Meisters erkennen lassen, in eben jene Jahre werden legen dürfen. Wir finden Pisano dann für mehr als zehn Jahre an den Höfen von Mantua und Ferrara: einen Aufenthalt in erstgenannter Stadt im Jahr 1447 kennen wir zwar nicht durch Documente, aber die datirten Medaillen auf Cecilia Gonzaga und Bellotto Cumano, sowie die in dasselbe Jahr gehörige Medaille auf Ludovico III Gonzaga lassen keinen Zweifel. Allbekannt ist, wie Pisano später an den Hof Alfons' von Neapel ging. Sein Tod dürfte 1451 erfolgt sein (p. 62 ff.).

Um nicht über Gebühr diese Anzeige auszudehnen, müssen wir es uns versagen, noch näher auf einige specielle Untersuchungen einzugehen.

G. Gronau.

Sculptur.

Adam Kraft und die Künstler seiner Zeit von Dr. **Berthold Daun,** 140 Seiten mit 48 Lichtdruckbildern auf zehn Tafeln, Berlin, Wilh. Hertz 1897.

Eine erweiterte Dissertation, wie das vorliegende Büchlein, thut gut, recht bescheiden aufzutreten: Wenn sie, wie man zu sagen pflegt, einiges

[11]) Paoletti, Documenti II p. 19—21.

[12]) B. IV, p. 100 „wird wohl Gentile's Eigenthum sein.“

[13]) Jahrb. d. preuss. Kunstslgn. XVI (1895) p. 85/86

Neue zur Sache beizubringen weiss, so wird sie ihren Werth haben und sich Dank verdienen, auch wenn sie in den Geist dessen, was sie behandelt, nicht so tief eingedrungen ist, dass sie unsere Vorstellung vom Entwickelungsgang einer Künstlerpersönlichkeit oder einer Zeitspanne wesentlich bereichern und vertiefen kann. Was Daun an bisher ganz oder doch theilweise unbekanntem Material zum Leben und zur künstlerischen Thätigkeit Adam Kraft's beibringt, lohnt auch wohl der Mühe: er hat den umständlichen Bestellungsvertrag Hanns Imhof's für das Sacramentshaus von S. Lorenz und die Quittungseinträge über die ratenweise erfolgten Zahlungen für das Werk aus dem Imhof'schen Archiv in extenso zum Abdruck gebracht und damit festgestellt, dass es Meister Adam thatsächlich gelang, dies Riesenwerk in der vorgeschriebenen Zeit von zwei Jahren zu vollenden; denn am 4. Dezember 1495 giebt man dem Künstler die letzte Zahlung, zu den ausgemachten 700 Mark 70 Gulden als ein Ehrengeld und seiner Frau einen Mantel. Ausser diesen zur Geschichte des Sacramentshauses wichtigen Urkunden hatte Daun das Glück, noch zwei weitere Belege für Kraft's Wirken aufzufinden, von denen der eine die Verpfändung einiger Kunstgegenstände an das Geldgeschäfte betreibende Kaufhaus Imhof betrifft; der andere, den Gerichtsacten des Jahres 1503 entnommen, enthält einen interessanten Vergleich zwischen einem Sebold Hornung und Kraft um die Bezahlung einer Steinmetzarbeit, die vormals durch einen „Mayster Simon seligen visirt und angefangen worden war". An der nun erfolgenden Entscheidung, bei der Kraft statt der geforderten 90 nur 65 Gulden zugesprochen werden, ist das Merkwürdigste das Sachverständigencollegium, das von den streitenden Parteien angerufen wurde: Veit Stoss stainhauer (!) oder pildschnitzer, Michel Wolgemut maler, Peter Vischer rotschmid und Mayster Hanns Behaim stainmetz — letzterer der langjährige, hochbegabte Stadtbaumeister. Um welche Art von Bildwerk es sich gehandelt hat, erfahren wir nicht.

Aus dem übrigen Inhalt des Buches kann ich nur noch die hübschen mit anerkennenswerther Sorgfalt abgefassten Beschreibungen der Kraftschen Arbeiten loben. Denn noch überflüssiger als die ganz ungenügenden „42 Lichtdruckbilder auf zehn Tafeln", die vielleicht dem Verf., der sie selbst aufgenommen hat, aber sonst ganz gewiss Niemandem zuverlässigeres Vergleichsmaterial bieten als Wanderer's Zeichnungen; noch überflüssiger und voller Trivialitäten sind die Schlusscapitel des Buches, in denen einige Notizen über verschiedene Zeitgenossen Kraft's zusammengerafft werden. Ich vermuthe, dass der Verf. damit einen Hintergrund geben wollte, von dem sich Kraft's Kunstweise in ihrer selbstständigen Eigenart abheben sollte. Durch gelegentliche Erwähnung einiger vager und sehr anfechtbarer „Beeinflussungen" kann das freilich nicht geschehen.

Um des Meisters künstlerische Bedeutung ermessen und begreifen zu lernen, müssten wir zunächst wohl aus seinen Werken ausscheiden, was er mit seinen fünf oder zu Zeiten auch mehr Gesellen als biederer Steinmetz in seiner Werkstatt ausführte, die Architektur seiner Sacraments-

häuschen, die dem Modegeschmack der Zeit entsprechend jeder structiven Einfachheit spottet zu Gunsten einer Häufung übereleganter Zierformen von gewundenen Fialen und schmächtigen Kreuzblumen. Dieser Adam Kraft kann sehr wohl auch der Meister der Sacramentshäuser von Schwabach und Katzwang sein, zumal sich nun herausgestellt hat, dass er in Schwabach zu thun gehabt haben muss, weil er dort starb. Auch die unstreitig grossartige Auffassung der Einzelstatue, die schlichte bürgerliche Einfachheit der Maria am gläsernen Himmel, lehrt uns Kraft's künstlerische Grösse nicht so deutlich und greifbar kennen, wie seine Reliefs: man beachte einmal, dass er der Erste war, der das Relief im plastischen, monumentalen Sinn zu behandeln anfing, der an Stelle bilderbogenartig nebeneinander gereihter Figuren ein organisches Ganzes, eine durchdachte Composition schuf.

Er war von Haus aus ein Mensch der wolgemutischen Generation; als solcher fing er an mit dem Schreyer-Landauer'schen Grabmal. Der hohe Horizont und der tief herabreichende Vordergrund mit seiner merkwürdig verzogenen Perspective, die Massencomposition der Figuren, die sich vorn Kopf an Kopf drängen und die kleinen, zu stark verkürzten Genregruppen des Hintergrundes, das Alles muthet an, wie ein in Stein gemeisselter Wolgemut, ist typisch für das späte 15. Jahrh. Dabei bleibt es verhältnissmässig unwesentlich, ob wir mit Daun annehmen, dass Kraft hier die Composition eines Gemäldes in Stein übertrug, die er ja hätte vereinfachen können, oder ob der Ausdruck des Bestellungsbriefes nicht vielmehr nur den Entwurf, die Visirung bedeuten will. Wie sich zu dieser malerischen Behandlungsweise die Reliefbilder des Sacramentshauses von St. Lorenz verhalten; welchen Fortschritt zur plastischen Einfachheit schon das Bild des Ritters St. Georg bedeutet; wie dann in den Stationen der monumentale Stil zum Durchbruch kommt, indem alles Beiwerk wegfällt und die Massen der Schergen den ruhigen Hintergrund abgeben, von dem die drei oder vier lebendig bewegten Figuren sich voll abheben; wie grundverschieden diese Plastik von den Werken der gleichzeitigen Bildschnitzer ist; — das wären meines Erachtens Gesichtspunkte, die heranzuziehen wären zur geschichtlichen Würdigung des Kraft'schen Opus, in denen sich der Wandel der Kunstanschauungen der Zeit Wolgemut's zur Zeit Dürer's so hübsch wiederspiegelt.

Ausser dieser einen kunstgeschichtlichen Frage nach dem Entwickelungsgang in der Reihe der Werke Adam Kraft's giebt es noch eine zweite nicht minder wichtige, deren Beantwortung man von dem erwarten dürfte, der neuerdings nach Allem, was von berufener Feder schon über den Meister geschrieben worden ist, ihn zum Gegenstand einer Monographie macht: Steht Meister Adam mit beiden Füssen auf dem Nürnberger Boden, wächst seine Kunst folgerichtig aus derjenigen der vorhergegangenen Generation heraus, oder nicht? Aber Daun kennt aus dem ganzen Reichthum dieser vorkraftischen Kunst nur Decker's Grablegung von 1446 in der Wolfgangcapelle der Egidienkirche und die wenigen Stücke

von den Bildwerken des schönen Brunnens im Berliner Museum; die wichtigeren Reste mit dem Fragment der fabulosen „Schonhöfer“-Inschrift hätte er im Germanischen Museum finden können. Und das übrige Material für die noch zu schreibende Geschichte der Nürnberger Plastik ist in der alten Reichsstadt unschwer zu finden.

Einen alten Irrthum, den der Verf. aus Bode's Geschichte der deutschen Plastik übernahm, sei es zum Schluss noch gestattet zu berichtigen: der angebliche Herkunftsort der „Nürnberger Madonna“, Gnadenberg, liegt nicht in der Pfalz; es ist vielmehr das seit dem 30jährigen Krieg zur Ruine gewordene Kloster in der Oberpfalz nahe dem Städtchen Altdorf, das einst die Nürnberger Universität beherbergte (vgl. Dr. Hager in der Zft. d. Ver. f. Gesch. der Oberpfalz und Regensburg 1896). — Im Ganzen wird man bedauern müssen, dass der Verf. seine Kraft, die an so vielen andern Stellen auf dem leider immer noch von der kunstgeschichtlichen Forschung sehr vernachlässigten Felde der Geschichte unserer deutschen Plastik bessere Erfolge erzielen konnte, an dem zu hoch gegriffenen Thema ohne rechten Erfolg verschwendete. *K. Schaefer.*

Klassischer Skulpturenschatz, herausgegeben von **F. von Reber** und **A. Bayersdorfer.** Verlagsanstalt F. Bruckmann in München.

Mit dem sechsten im März ausgegebenen Heft hat diese neue Publikation ihren ersten Halbjahrgang abgeschlossen; von nun an erscheinen die sechs Blatt enthaltenden Hefte vierzehntägig, in gleicher Weise wie der klassische Bilderschatz, dem sich das neue Unternehmen nach Aussehen und Tendenz zum mindesten ebenbürtig anreiht. Die Annahme ist wohl nicht irrig, dass das von R. Graul und R. Stettiner so erfolgreich redigirte „Museum“ auf das endliche Herauskommen des, wie es heisst, schon lange geplanten „Skulpturenschatzes“ einen fördernden Einfluss hatte, wie es auch der Redaction des „Bilderschatzes“ zu einigen, bisher vergeblich gewünschten Verbesserungen verhalf. So bringen beide Publikationen jetzt knapp gehaltene Beschreibungen der einzelnen Kunstwerke, nebst Angaben über Material und Grösse, sowie Hinweise auf die Fachliteratur. Während das „Museum“ sein Publikum in der Masse der Gebildeten sucht und sich demgemäss auf eine Auswahl des Besten beschränkt, geben die Bruckmannschen Veröffentlichungen mit ihrem weit umfassenderen Programm auch dem Kunsthistoriker Hilfsmittel von nicht zu unterschätzender Bedeutung an die Hand. Besonders der Skulpturenschatz, dessen Gebiet von der frühesten Bildnerei bis zum modernen Classizismus reicht, ist wohl geeignet, über die Entwickelung des künstlerischen Schaffens einen Ueberblick von bisher unerreichter Vollständigkeit zu geben. Die Reproductionen sind, wie das in der Natur der Sache liegt, denen nach Gemälden an Schärfe und Gleichmässigkeit weit überlegen. Von bester Ausführung erscheinen diejenigen, denen der Bruckmann'sche Verlag dank einiger seiner andern Unternehmungen Originalaufnahmen nach den Kunstwerken selbst und nicht nur nach Abgüssen zu Grunde legen konnte.

Museen und Sammlungen.

Photographien nach Gemälden im Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. Der durch seine Aufnahmen rühmlichst bekannte Hofphotograph Friedrich Hoefle in Augsburg hat soeben Photographien nach Gemälden der Stuttgarter Galerie veröffentlicht.

Das ist um so verdienstlicher, als die Stuttgarter Galerie, die meines Wissens noch nie photographirt worden ist, damit der Forschung erst richtig erschlossen wird. Die Aufnahmen sind vortrefflich und Hoefle's früheren Leistungen mindestens ebenbürtig.

Die Stuttgarter Galerie ist hervorragend reich an Werken der schwäbischen Schulen. Das liegt in der Natur der Sache. Doch sind auch infolge einer Stiftung verschiedene italienische Schulen, namentlich die venezianischen gut vertreten. An niederländischen Bildern hat sie zwar auch manches Bemerkenswerthe, aber diese Gruppe steht hinter den vorigen qualitativ und quantitativ zurück.

Hoefle hat etwa 180 Bilder zur Aufnahme ausgewählt und sich dabei löblicher Weise nicht blos von der Rücksicht auf den Geschmack des grossen Publikums, sondern auch auf die Bedürfnisse der Forschung leiten lassen. *)

Von Niederländern nimmt der bezeichnete Rembrandt von 1627, Paulus im Gefängniss (Cat. 328) billig den ersten Rang ein. Interesse erwecken sodann 308 ‚Rembrandt‘ (Eisenmann: Verspronck), Bildniss einer älteren Frau; 325 ‚Hobbema‘ (Eisenmann: Joris van der Hagen, Bode: später Jan van Kessel) Landschaft; 335 ‚Bramer‘ (Eisenmann: Brekelenkam), Ein betender Mönch; 358 ‚Breughel‘ (Bayersdorfer: Braunschweiger Monogrammist), Einzug Christi in Jerusalem; 444 ‚Nicol. Elias van Dyck. Näheres nicht zu erfahren.‘ (Bredius: Art des Nik. Elias), Bildniss eines Mannes; 289 ‚van Goyen‘ (Bode: P. Molijn 1635/40) Landschaft; 425 Benjamin Cuijp, Feldlager.

---

*) Im Jahrgang XXIII der Kunstchronik Nr. 19 und Nr. 21 haben O. Eisenmann und Gust. Frizzoni, ebendaselbst, Neue Folge VI Nr. 3 hat Th. v. Frimmel sich über einige Taufen der Stuttgarter Bilder geäussert; Eisenmann theilt mehrfach Ansichten von Bode und Bredius, Frizzoni von Morelli mit; ich citire den Namen des Gewährsmannes in Parenthese.

Von älteren Niederländern ist 464 B. van Orley, Christus am Kreuz zu nennen. Auch Nr. 552 wäre ich geneigt, hieher zu verweisen (Kat. ‚Unbekannt‘). Typen und Formenbildung kommen so sehr auf den Meister mit der Weberschütze heraus, dass die Frage gerechtfertigt erscheint, in welcher Beziehung der Maler zu diesem Stecher gestanden habe.

Von den Deutschen finden wir, wie gesagt, namentlich die Meister der schwäbischen Schulen. Nürnberg ist in der Collection nur durch einen hl. Hieronymus von Georg Penz (Nr. 225) bez. und 1544 datirt, vertreten, ein buntes und recht leeres Ding. Die Ulmer Schule repräsentirt vor Allem Zeitblom mit dem Eschacher Altar (Nr. 465, 466, 471 und 472) und mit einigen Stücken des Kilchberger Altars. Sehr bemerkenswerth sind die zwei grossen Altarwerke Nr. 480 und 467 der schwäbischen Schule. Das erstere stellt auf dem Mittelbild die hl. Sippe, auf den Flügeln die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Krönung Mariae vor. Das Mittelbild ist 1516 datirt und C. W. bezeichnet. Die Madonna erinnert im Typus und der Bewegung sehr an den frühen Baldung (c. 1509—1512). Auch die im Grünen spielenden Stallhasen sind ein specifisch Strassburgisches Motiv, das besonders bei Wechtlin noch vorkommt. Aber das Bild ist doch unbezweifelbar schwäbisch. Der andere Altar (467) hat zum Mittelstück eine Holzskulptur; die Seiten schildern die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Könige; die Predella Christus mit den Jüngern. Eisenmann war geneigt, ihn für ein frühes Werk des Martin Schaffner zu halten. Bayersdorfer denkt (dem Verzeichniss Hoefle's zufolge) an die Schule des Meisters von Messkirch. Allerdings wird man bei dem Anblick der Madonna des Drei-Königsbildes an die Madonna des Messkircher Altarblattes mit derselben Darstellung gemahnt. Sonst aber scheint das Bild für die Schule des Messkircher Meisters zu stilalt; eher könnte man das Verhältniss umkehren. Ich glaube auffällige Verwandtschaft mit einem andern Schwaben, der die Chiffern M. S. führt, nämlich mit Martin Schwarz von Rothenburg wahrzunehmen und würde es nicht für unmöglich halten, dass es ihm selbst oder dass es einem künstlerischen Nachkommen dieses nicht sehr beträchtlichen Malers entstammt. Das Stuttgarter Bild besticht durch die gute Erhaltung und das reiche Colorit, hat aber nur mässige künstlerische Meriten. Ein gesichertes Gemälde des Messkirchers ist dagegen der hl. Benedictus in der Einöde (‚B. Beham‘ Nr. 513). Die Grablegung (477) und der Zug der drei Könige (488) werden wohl nur Schulbilder des Nördlinger Meisters Friedr. Herlin sein. Ihm selbst gehört vielleicht die Verspottung Christi (Nr. 512 ‚Ulmer Schule‘) an. Besondere Beachtung verdient ferner Nr. 495 ‚Schwäbische Schule‘ Maria selbdritt mit den Heiligen Helena, Elisabeth, Catharina und Gertrud (1509 datirt). Schaffner und Strigel sind mehrfach, aber nicht eben glänzend vertreten. Von wem mag das Bild der Kreuzigung (Nr. 508 ‚Altoberdeutsche Schule‘), datirt 1532, herrühren? Das Monogramm: Antiqua-B, in dem die gothische Minuskel b steckt, erinnert an die Form des Breuschen Monogrammes. In die Augsburger oder Donau-Gegend verweist auch der Stil. Auf das

männliche Bildniss des Baldung (528 ‚Holbein‘) hat schon Janitschek aufmerksam gemacht. Es ist 1523 datirt.

Nun zu den Italienern. Da ist ein zwiespältiges Bildniss (No. 162) von schlechter Erhaltung, welches der Katalog der Florentinischen Schule des XV. Jahrhunderts zuschreibt und in dem er einen römischen Prälaten erblickt. Eher sollte man denken, es sei ein vlämischer Kaufherr dargestellt. Die Hände sind freilich entschieden italienisch und gleichen denen des Pontormo. Ist es vielleicht eine freie Copie aus dem 16. Jahrhundert nach einem älteren Original? No. 227, gleichfalls ein männliches Portrait (‚Seb. del Piombo‘) ist in Hoefle's nicht gerade druckfehlerarmem Verzeichniss richtig als Bronzino bestimmt. Der 1522 datirte und bezeichnete Penni (No. 250) lehnt sich mehr an die Toscaner, Fra Bartolommeo und Lorenzo di Credi namentlich, als an Raffael an. Nicht dem Frate, sondern Albertinelli gehören wohl die Lunettenfragmente mit der Krönung Mariae an, (No. 242—244), deren Zusammengehörigkeit mit der Madonna Carondelet in Besançon Castan nachgewiesen hat. (So schon Frizzoni.) Den interessanten Defendente Ferrari (337 Christus unter den Schriftgelehrten) hat Morelli zuerst bestimmt. Auch ohne das unerklärte Monogramm ist der etwas bäuerliche Piemontesische Meister an der Architectur, den Kopftypen (vergl. besonders die Madonna) und dem Colorit, in dem das kräftige Roth stets eine dominirende Rolle spielt, zu erkennen. No. 238 ‚Cesare da Sesto‘, scheint Frizzoni nur der Werkstätte des Giampietrino zuschreiben zu wollen. Ich möchte es nach der charakteristischen Färbung (dem warmen Grün und Rübengelb) und der Handbildung für ein Werk und ein nicht schlechtes des Meisters selbst ansehen. Es mag der farbigeren Zeit angehören, der auch das Bild in der Sacristei von S. Sepolcro in Mailand und dasjenige von S. Marino in Pavia entstammt. Zwei sehr lebendige Männerbildnisse, No. 226 ‚Andrea del Sarto‘ (Hoefle's Verzeichniss: Selbstbildniss des Galeazzo Campi) und 255 ‚Altobello da Melone‘ bin ich nicht im Stande auf die Bestimmung nachzuprüfen. Das letztere mit Zazzera und mandelförmigen Augen hat einen noch giorgionesken Zug und ist allerdings zweifellos cremonesisch. No. 115, Girolamo da S. Croce, Geburt Christi und No. 42 Antonio Palma, Auferstehung Christi (mit vollem Namen bezeichnet) sind als Kunstwerke gering. Antonio Palma war der Neffe des P. Vecchio, der Vater des P. Giovane. Des P. Vecchio Hand wird man mit Morelli und Frizzoni in No. 27 Tobias mit dem Engel erkennen müssen; es ist ein reizendes kleines Jugendwerk. (Kat. ‚Unbekannt‘) Ein Specimen der veronesischen Schule stellt die Madonna mit der hl. Brigitta und der hl. Catharina dar (134 ‚Montagna‘). Es mag von einem geringeren Zeitgenossen des Michele da Verona gemalt sein. Die hl. Familie mit Heiligen (3 ‚Palma‘) ist Frizzoni dem Torbido zuzuweisen geneigt. Zwei Bilder des Carpaccio (No. 13. St. Thomas von Aquin in trono bez. und datirt 1507 und No. 122 Steinigung des hl. Stephanus, bez. und datirt 1515, ein Stück aus dem weitzerstreuten Stephanus-Cyclus des Malers), ein bezeichneter Giambellini (No. 16, Pietà), ein Jacopo de' Barbari (nach Frizzoni; allerdings

erbarmungslos übermalt; 257 ‚Sch. von Venedig'), ein sehr palmesker Bonifazio Veronese II (so Frizzoni; No. 17 ‚Palma': Hl. Familie mit den Heiligen Elisabeth und Catharina) und ein Bonifazio Veronese I (Frizzoni; No. 41, Anbetung der Könige) seien von den Venezianern weiter genannt. Ein vortrefflicher Lotto (No. 14, Christus am Kreuz) und zwei Madonnen-Bilder, von denen das eine echt bezeichnet ist (No. 25) und die beide dem Basaiti zugeschrieben werden, mögen diese Aufzählung beschliessen. Die letztgenannten zwei Bildchen stellen in ganz ähnlicher Weise die Madonna mit dem Kinde dar, bei dem nichtbezeichneten (No. 57) tritt eine verehrende junge Frau hinzu. Auf beiden ist die Haltung der Madonna, das geneigte Haupt, die ausgestreckte Rechte, die segnende Geberde des Kindes ganz, die Drapirung bis auf Kleinigkeiten gleich. Mir kommt aber nach dem feinen Handgefühl und der charakteristischen Handbildung, auch nach dem blässlichen Ton einiger Farben und nach der viel intensiveren Empfindung das Bild No. 57 als ein früher Lotto vor und ich verweise zur Vergleichung auf den nicht so viel späteren Lotto in Neapel, Madonna mit Petrus Martyr. Dort wiederholt sich nicht blos die Gestalt der Madonna, sondern sogar die Faltenbildung unseres Stuttgarter Bildes und zwar gerade da, wo sie von der auf dem verschwisterten Basaiti abweicht. Irre ich mich also nicht, so würde sich eine Bestätigung von Berenson's Annahme ergeben, dass Lotto mit Basaiti bei demselben Meister, nämlich dem Alvise Vivarini gelernt hat. Weder Berenson noch Frizzoni (Arch. Stor. 1896: Lorenzo Lotto pittore) erwähnen übrigens das Bild. *Franz Rieffel.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Die marmorne Altartafel der Abtei von S. Maria di Campomorto (halbwegs zwischen Mailand und Pavia gelegen) macht Diego Sant' Ambrogio in einem Aufsatz der mailänder Wochenschrift Il Focolare (No. 7 und 8 vom Jahre 1896) näher bekannt. Sie besteht, von einem architektonischen Rahmen umschlossen, im Wesentlichen aus fünf Relieftafeln; die mittlere, in ganzer Höhe durchgehende, mit einer Darstellung der Himmelfahrt Mariae, rechts und links davon je zwei halb so grosse, übereinander angeordnet, mit der Heimsuchung und Darstellung im Tempel einerseits, der Geburt Christi und der Flucht nach Egypten andererseits. Im Giebel sieht man ein Medaillon der Jungfrau mit dem Kind, darüber als Krönung eine Statue des Heilands, während die Mitte der Predella der sich aus dem Grabe hebende Erlöser, beiderseits von je drei Aposteln angebetet, einnimmt, und an ihren beiden Enden Wappenschilder der Familie Mantegazza prangen. Zwischen den einzelnen Relieffeldern laufen besondere Marmorstreifen mit je einem Medaillon, worin Prophetenbüsten, und mit Inschriften, die den Schriften des alten Bundes entnommen, sich auf die prophetische Vorherverkündigung der jeweiligen Scene aus dem Leben Mariae beziehen. Die Inschrift in der Predella endlich besagt, dass die Abtei eine Stiftung der Familie Mantegazza sei, und dass ein Glied derselben, mit Namen Francesco, den Campanile, die Chorcapelle und den darin aufgestellten Marienaltar gebaut, bezw. gestiftet habe (der jetzt zwischen zwei Fenstern der polygonalen Apsis in die Wand eingefügte Altar von 2,3 m Breite auf über 3 m Höhe bildete nämlich ursprünglich den Hauptheil eines älteren Hochaltars, an dessen Stelle jetzt ein unbedeutender Barokaltar getreten ist). Das stimmt vollkommen mit den geschichtlichen Erinnerungen, die sich an die Abtei knüpfen: ein Vorfahr der Familie hatte 1061 die blutige Schlacht zwischen Mailändern und Pavesern gewonnen, die der Oertlichkeit den Namen Campomorto eintrug, und 1187 war von dessen Nachkommen die Abtei gestiftet worden, deren Prior stets den Mitgliedern der Familie entnommen werden musste. Auch die Persönlichkeit des Stifters des Altars lässt sich näher bestimmen. Obwohl leider in der betreffenden Inschrift die Jahreszahl der Stiftung nicht angegeben ist, macht doch der Stil des Werkes die Annahme, dass es dem Ende des 15. oder dem Beginn des 16. Jahrhunderts angehöre, zur Gewissheit. In

der angeführten Zeitepoche giebt es aber in der Familie Mantegazza nur ein Mitglied, namens Francesco: es ist dies derselbe, der 1493 Befehlshaber der Reiterei des Herzogs Ludovico il Moro war, 1518 von Leo X. zum Pfalzgrafen (conte palatino) creirt ward und 1522 von Herzog Francesco Sforza II. das Privileg des „sindaco fiscale“ erhielt. Francesco hatte einen Bruder Ambrogio, der 1490 nach heftigem Kampfe mit einem Mitbewerber Prior der Abtei von Campomorto ward. Es ist also wohl erklärlich, dass Francesco, nachdem er um dieselbe Zeit zu hohen Würden gelangt war, zugleich in der Absicht, seinen Bruder in dem neuerlangten Priorat zu befestigen, sich entschloss, die Chorcapelle (die in der That den Stil des lombardischen Quattrocento zeigt) umzubauen und die Altartafel für dieselbe zu stiften. Die sonst in der Sculptur nicht eben gewohnte Darstellung des Hauptreliefs der Tafel, der Himmelfahrt Mariae, erklärt sich daraus, dass die Abtei der „Vergine Assunta“ geweiht war und noch ist, und die Beischriften der Scenen lassen darauf schliessen, dass bei der Anordnung des Werkes viel eher der gelehrte Abt Ambrogio, als der Kriegsheld Francesco das entscheidende Wort zu sprechen gehabt habe. Der Zeitpunkt der Entstehung des Werkes aber bestimmt sich nun auch näher zwischen den Jahren 1490 und 1518; denn wäre es später entstanden, so hätte der Stifter nicht unterlassen, seinem Namen den Grafentitel hinzufügen zu lassen. Es bleibt nur noch die Frage nach dem Schöpfer des bedeutenden, in vollkommen unversehrtem Zustande erhaltenen Werkes zu stellen, das in seinem künstlerischen Werthe sowohl, wie in seinen Dimensionen die beiden ähnlichen Arbeiten, die wir noch aus jener Zeit besitzen, die Altartafel mit der Anbetung in der Sala capitolare de' Padri der Certosa von Pavia, den Gebrüdern Mantegazza zugeschrieben, und die andere mit der Kreuzabnahme im Capitelsaal dei Conversi ebendort weitaus überragt. Darauf wagt jedoch Sant' Ambrogio keine bestimmte Antwort zu geben, da uns sowohl die Inschriften am Werke selbst, als auch sonst urkundliche Angaben darüber im Dunkel lassen. Es wird nun die Aufgabe der Kenner und Kunstfreunde sein, sich mit dem neueingeführten Sculpturwerke eingehend zu befassen, und ihm seine Stelle unter den Arbeiten der zu Ende des Quattrocento und zu Anfang des Cinquecento so blühenden lombardischen Bildhauerschule anzuweisen. *C. v. F.*

Ueber die frühere Thätigkeit des Cosimo Rosselli, welche uns „bisher so gut wie unbekannt ist“ (Cicerone 6, II. p. 572), scheinen einige urkundliche Angaben Licht zu verbreiten, welche von Tanfani Centofanti kürzlich publicirt sind (Notizie di artisti tratte dai documenti Pisani. Dispensa I, Pisa 1896 p. 129/130). Eine kurze Notiz über dieselben Documente hatte schon Supino (Arch. stor. dell'arte, t. VI p. 421) veröffentlicht, die aber, soweit ich sehe, nicht beachtet worden ist. Am 8. October 1465 übernahm es Cosimo di Lorenzo, pittore fiorentino „a dipignere sopra il coro sotto il palcho di duomo, e de' cominciare una storia“; der Künstler soll Bezahlung erhalten, falls sein Werk dem operaio gefällt, — eine Art des

Contracts, die in Pisa häufigen angewendet worden zu sein scheint. Am 8. Februar 1466 erhielt der Künstler die Summe von 214 Lire bezahlt und wir erfahren bei der Gelegenheit, dass er eine Geburt Christi gemalt hatte. Nun findet sich weiter, dass im Laufe des Jahres 1466 ein „maestro Chimento di Lorenso da Firensa (sic!) dipintore“ mit Malereien für den Chor des Doms beschäftigt war; er war, nach der Angabe des Herausgebers, ein Bruder des Cosimo. Tanfani Centofanti beruft sich hierfür auf ein Document, das er im Wortlaut nicht mittheilt, und nach welchem Cosimo dem Chimento aus Florenz Malmaterialien zusandte. Es ist bekannt, dass Cosimo Rosselli's Vater Lorenzo hiess; des Weitern ersieht man aus dem Stammbaum der Familie Rosselli, den Milanesi publicirt hat (Vasari, t. III p. 192 und 193), dass Cosimo einen Bruder Clemente hatte, der ebenfalls Maler war. Wir dürfen wohl ohne grosse Kühnheit bei der Uebereinstimmung aller übrigen Thatsachen den Chimento der Pisaner Urkunde mit diesem Clemente identificiren. Dann haben wir das bis dahin unbekannte Factum, dass Cosimo Roselli 1465 bis Anfang 1466 in Pisa thätig war. Von der „Geburt Christi“ aber ist keine Spur auf unsere Zeit gekommen, und bei dem Stillschweigen unserer sämmtlichen Quellen dürfen wir annehmen, dass das Werk schon frühzeitig — wohl infolge von baulichen Veränderungen — zu Grunde gegangen ist. *G. Gr.*

Zu Carel van Ypre. Im „Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique“ theilte H. Hymans vor Kurzem einige werthvolle Angaben über Carel van Yper mit. Sie sind aus dem Cartulaire der Abtei Groeninghe geschöpft und unterrichten uns erstlich darüber, dass Carel v. Yper mit seinem Familiennamen Foort geheissen hat, weiterhin darüber, dass er am 22. Juni 1562 gestorben ist. Van Mander (Originalausgabe Fol. 253 verso) giebt 1563 oder 1564 („1563 oft 64“) als Todesjahr des Künstlers an und erzählt in ziemlich breiter Darstellung das schauerliche Ende desselben. Carel von Yper brachte sich bei einem geselligen Mahl, offenbar von plötzlicher Melancholie erfasst, einen Messerstich bei. Um seinen Körper vor der nachträglichen Entehrung auf dem Galgen zu retten, brachten die Genossen den Verwundeten ins Kloster zu Ghroeninghe, das eine Freistätte („een vrydom“) bot. Dort starb der Verwundete nach einigen Tagen.

Die erwähnte Urkunde erscheint bei Hymans in folgender Form:

„En l'an 1562, le 22e jour du mois de juin, est mort, au-dessus de la porte d'entrée, certain Charles Foort, peintre d'Ypres, lequel avait accepté la franchise. Il était bâtard et ne laissait point d'enfants.“

„Le couvent, admis à intervenir au partage en ligne paternelle pour le quart de l'avoir délaissé par le défunt dans l'enceinte du domaine abbatial, il s'est trové que cet avoir consistait exclusivement dans les vètements du prénommé. La veuve, à l'intervention de personnes honorables a transigé avec Madame (l'Abbesse) pour la somme de 3 livres parisis“. *Th. v. Fr.*



La chiesa e il convento di S. Domenico a Bologna secondo nuove ricerche.

Di **Francesco Malaguzzi Valeri.**

Il secolo XIII segnò per Bologna un periodo di rifiorimento artistico a giudicare dalle tracce importanti che si vanno continuamente trovando di quel tempo e dalle notizie che gli archivi danno alla luce. Quattro grandi chiese, oltre le minori, sorsero dalle fondamenta e occuparono architetti e operai per lungo corso d'anni: S. Giacomo maggiore, S. Francesco (che conservano tuttora la bella veste di quel secolo), S. Giovanni e S. Domenico.

Siccome da quelche tempo a questa parte si parla di intraprendere restauri radicali a questa ultima chiesa, la cui facciata primitiva rimane quasi intatta sotto le aggiunte posteriori, crediamo far cosa gradita agli studiosi della Germania (che ben conoscono questa chiesa che conserva, oltre la meravigliosa arca del santo, scolpita da Nicolò Pisano e arricchita in seguito da Nicolò da Puglia, da Michelangiolo, dal Lombardi, anche le tombe di parrecchi tedeschi, nel chiostro) ricordandone la storia artistica sulla guida di documenti inediti e sull' osservazione del monumento, colmando così la lacuna maggiore che ancora si lamentava nella serie delle illustrazioni dei monumenti di Bologna.

Nel luogo ove sorse la chiesa dei frati Predicatori v'era già quella dello stesso ordine (dedicata poi a S. Nicolò delle Vigne o della Braida) fin dal 1198, nel quel anno vi fu sepolto messer Passipovero Passipoveri nobile cavaliere. Non è noto che fosse parrocchia diretta da un Rettore e il poco che ne sappiamo si ricava dalle antiche storie bolognesi del Masini e del Ghirardacci.

È noto che S. Domenico morì il 6 Agosto 1227, sotto il priorato di frate Ventura e fu sepolto nella prima chiesa in un loculo cavato fra due altari, la cui ubicazione non risulta chiaramente dai bollandisti che riferiscono il fatto. Aumentando a Bologna il numero dei monaci e venuto il bisogno di ingrandire la chiesa e il chiostro annesso, si atterrò quella parte ov'era sepolto il santo. Nella notte dal 23 al 24 Maggio 1233 ebbe luogo la prima traslazione del corpo di S. Domenico e l' 11 Luglio dell'anno dopo sembra ch'ei fosse sollennemente canonizzato in Rieti da Gregorio IX.

Allora i monaci, sempre in aumento di numero, si diedero a rifabbricare la chiesa che dedicarono a S. Domenico e ad ampliare il convento. Le fonti non accennano chiaramente con quali mezzi e come avvenisse la nuova costruzione, che alcuni vogliono essere incominciata nel 1221 ma è certo che, negli atti dell'archivio di quell'ordine, solo dopo il 15 Ottobre 1240, si trova ricordata la ecclesia Sancti Dominici bononiensis e la platea seu curia Sancti Dominici e già nel 1243 anche la via di S. Domenico. Tra quelle due date 1234 e 1240 si può dunque stabilire la costruzione della prima chiesa di S. Domenico, che fu solennemente consacrata il 17 Ottobre 1251 dal Pontefice Innocenzo IV.

Come al solito in quei tempi, l'edificio non fu compiuto interamente in una sola volta, ma lentamente, approfittando dei lasciti e delle offerte dei fedeli per costruire ora una parte ora l'altra del tempio. Cosi ci é noto che nel 1293 Francesco Accursio giureconsulto, lasciava L. 100 per fare nella chiesa tre tribune e un altare, che nel 1298 Teodorico da Lucca ripigliava la fabbrica della cappella maggiore e nel suo testamento ordinava che fosse compiuta la cupola sul presbitero dell'altar grande, che nel 1299 Alberto di Odofredo, giureconsulto, lasciava ai frati L. 500 per erigere una tribuna e due altari in onore di S. Matteo e di S. Caterina.[1])

Giorgio Vasari sembra affermare che Nicolò Pisano, venuto a Bologna per costrurre l'arca, desse anche il modello della chiesa dei Domenicani.[2]) L'asserzione del Vasari, troppo bella per non lusingare le ambizioni municipali fu, fino a questi ultimi anni, accolta da molti, tra gli altri dal conte Giovanni Gozzadini, scrittore egregio di cose d'arte bolognesi, che in un suo breve scritto ritenne come vera quell' opinione. Ma un esame alle date basterà a far respingere quell'asserzione. La chiesa dei Predicatori era finita nel 1251, almeno nelle parti esenziali della sua struttura: Nicolò Pisano invece non venne a Bologna che molto più tardi, circa quindici anni dopo. Non è difficile che il modello della chiesa del ducento, che doveva subire delle trasformazioni nei secoli successivi, sia stato dato da qualche frate domenicano. Quest' ordine, in quei primi secoli specialmente, ebbe, tra gli altri, insigni architetti, più di altre corporazioni.

E quì, sull'esame del monumento e su quello dei documenti, diremo ciò che pensiamo di questa costruzione e cercheremo di porre un pò di luce nella confusione di notizie contradditorie e di errori troppo ripetuti fin quì, lieti di aver trovato nella nostra opinione concordi altri studiosi che recentemente esaminarono con noi le varie parti dell'edificio.

Quanti scrissero o nelle guide o in giornali locali (poichè una monografia non esisteva ancora sull' argomento) della fabbrica di S. Domenico, male interpretando qualche passo delle memorie del convento e non

---

[1]) G. Guidicini „Cose notabili della città di Bologna" in Bologna 1868. Vol. I, pag. 282.

[2]) La tomba di S. Domenico era allora sotto la confessione, recinta da una balaustrata di marmo.

considerando colla debita attenzione certe vecchie tracce per noi preziosissime, ripeterono in buona fede che la chiesa era stata costrutta ex novo nel dugento e allungata nel trecento nella sua parte anteriore, cosicchè ascrivevano l'attuale antica facciata a quest'ultimo secolo e alcuni persino la portavano tutta (o almeno la bella porta) alla fine del XV secolo. Ora tuttociò è contraddetto da un attento esame della costruzione. Secondo noi la fabbrica non fu fatta ex novo in onore di S. Domenico; ma fu ampliata nel dugento (e le notizie su riferite confortano la nostra asserzione) la antica chiesa di S. Nicolò delle Vigne preesistente: e fu ampliata precisamente nella parte anteriore e fu costrutta l'attuale facciata verso la piazza. Solamente nel trecento furon innalzate le absidi attuali, di cui parleremo più avanti. Della prima chiesa di S. Nicolò delle Vigne si possono vedere gli antichi muri con un grazioso coronamento in terra cotta ad archetti a tutto sesto intrecciati, presso l'attuale cappella del Rosario: ad un tratto e struttura dei muri e coronamente del secolo XIII s'interrompono e vi si riattaccano i muri del sussegente secolo che arrivano fino alla facciata e questi con un coronamento a listelli comunissimo nelle costruzioni bolognesi. Questa parte più recente è appunto quella costrutta tra il 1234 e il 1250 e infatti la facciata ha tutti i caratteri delle chiese bolognesi di quel periodo: caratteri che le diversificano nei particolari e nell'andamento delle linee dalle chiese d'altrove.

La facciata del dugento, quale si vede chiaramente, dopo che fu abbattuto il portico adossatovi nel XVI secolo, è molto interessante. È a forma cuspidale con un coronamento di archetti a tutto sesto sotto il tetto: nel mezzo si apriva una grande rosa a colonnette binate concentriche ora chiusa per dar luogo alla sgraziata finestra del settecento. In basso una ricchissima porta con giro di cordoni su una serie di colonnette esili, sul tipo di quelle di S. Giacomo Maggiore, dà accesso alle navata di mezzo: lateralmente v'erano due finestre oblunghe ad arco tondo, ora chiuse, che illuminavano le navate laterali; al sommo una croce greca incastonata nel muro: nel complesso dunque una elegante facciata con tutti i caratteri della prima metà del dugento, del più bello stile romanico che vanti l'Emilia. E si noti che un ventennio piu tardi lo stile gotico era già entrato in uso a Bologna (anche prescindendo dalla chiesa di S. Francesco che va considerata a se perchè d'influenza forestiera e costrutta mentre da noi era ancora fiorente l'architettura romanza): basterà ricordare la facciata della chiesa di S. Giacomo costrutta tra il 1267 e il 1290, che rimane tuttora,[3]) e che ha tanta somiglianza nella distribuzione generale della facciata colla nostra di S. Domenico, sebbene di un gotico di transizione.

E questa nostra opinione non discorda colle memorie portate in apoggio dalle vecchie guide e da quanti scrissero della chiesa dei Domeni-

---

[3]) V. F. Malaguzzi-Valeri. „La chiesa ed il portico di S. Giacomo in Bologna“ (Archivio Storico dell'Arte, Roma 1896. Anno VII. Fasc. V.)

cani: dal Masini e dal Guidicini fino al padre Bonora prima e al padre Berthier recentemente.[4]) Leandro Alberti, nella sua Historia di Bologna ci assicura che la chiesa fu rifabbricata e ampliata a incominciare da due grosse colonne di mattoni, ove finivano le volte e quivi era la facciata antichissima. Dove fossero queste colonne e dove finissero precisamente le volte lo dice un contemporaneo dell'Alberti, fra Lodovico da Prelormo archista o custode dell'arca di S. Domenico dal 1528 al 1577, il quale lo ricavò probabilmente dalle antiche memorie del convento. Nelle sue memorie ricordate dal Bonora egli scrive: „capella Sancti Antonii quae sita est ad sinistram partem Ecclesiae nostrae, incepta est aedificari 1459" e aggiunge che dove si edificò questa cappella, in origine „erat ibi porta magna ecclesiae, quae habebat ante unam magnam voltam cum duobus magnis columnis marmoreis".[5]) E siccome questa cappella, corrispondente all'attuale dedicata a S. Giuseppe rimane tuttora nella sua parte esterna, ci è dàto stabilire il luogo ove finiva la prima chiesa. I sopra citati autori ritennero erroneamente che la grande porta antica della chiesa ricordata da fra Lodovico da Prelormo fosse quella del dugento (mentrè era evidentemente la prima preesistente di S. Nicolò) e di conseguenza ritennero che la parte anteriore della chiesa e la facciata si dovessero ascrivere al trecento. Le tracce dell'antica costruzione di S. Nicolò delle Vigne corrispondono appunto, si noti, al luogo della prima facciata ricordata.

Precisato dunque, sull'esame delle tracce che rimangono e con più esatta interpretazione delle memorie, la storia della costruzione a tutto il dugento, passiamo a ricordare gli importanti lavori del XIV secolo nella parte posteriore della chiesa, di molto interesse e per le notizie inedite che potemmo raccogliere e perchè quella parte rimase quasi intatta attraverso i secoli.

Della prima metà del trecento non si eseguirono lavori d'importanza nella chiesa, tanto che nei libri di spese del convento anteriori al 1350 non troviamo che la notizia di un restauro al pulpito nel 1337 e all'altare di S. Vincenzo oggi perduti.[6]) Nel vicino convento si andavano lentamente fabbricando le celle pei novizzi e si apriva un finestrone al refettorio nel 1336.

Ma una serie di lavori più notevoli s'inizia nel 1350. Limitandoci per ora a quelli della chiesa osserviamo che furono diretti per parrecchi anni da mastro Nanino da Luvoledo (presso Bologna) pel quale i libri di spese del tempo registrano molti pagamenti.[7]) Nei primi anni, dopo il 1350,

---

[4]) J. J. Berthier „Le tombeau de Saint Dominique" Paris, s. d.

[5]) V. „Sulla chiese di S. Domenico e la sua facciata" articolo del P. Bonora dei Predicatori nel giornale l'Unione del Lunedi 12 febbraio 1883. Il presbitero di quella prima chiesa era più elevato della chiesa e il coro anche più del presbitero.

[6]) Archivio di Stato di Bologna. — P.P. di S. Domenico 238/7572 Libro d'amministrazione.

[7]) Ved. doc. I.

troviamo ricordato, oltre il lavoro delle cappelle, non precisate, ma certamente quelle absidali, il restauro alla decorazione degli altari della Beata Vergine e di S. Domenico, scomparsi colle successive ricostruzioni di quelle due cappelle, la riparazione dell'ancona dell'altar maggiore nel 1352 per opera di un Francesco o Cecco Zuchono e i lavori nella cappella di S. Procolo, il vôlto alla cappella di S. Caterina nello stesso anno eseguito da un mastro Bianco, ricordato spesso nei registri[8]), la pittura di un altare per opera di frate Giovanni Acario (forse lo stesso che dipinse molti anni dopo nel chiostro) e dell'ancona dell'altar maggiore (1352), il restauro dell'altare di S. Giacomo eseguito da fra Simone che è forse lo stesso al quale il massaro dava il 13 Agosto 1357 un soldo e denari due bolognesi per le spese occorse per dipingere certi santi sopra il coro: nel 1352 fu eseguito il tetto a travatura scoperta della chiesa. Due anni dopo mastro Nanino costruiva una tribuna nella chiesa di cui non possiamo precisare nè il luogo nè la fine. Nella vicina sacrestia si ricostruivano le volte, in seguito a precedente costruzione e mastro Nanino vi innalzava una tribuna a colonnette della quale fu pagato con soldi 29; a quel tempo somma non disprezzabile, quando si pensi che il lavoro del mastro muratore era pagato in ragione di cinque o tutt'al più sei soldi per giorno.[9]) Contemporaneamente fervevano i lavori per la costruzione di un primo chiostro e dei locali del convento, di cui terremo parola più avanti. La sacrestia fu ricostrutta in seguito quando si abbatterono le absidi del transept verso il convento, a destra della chiesa entrando. Alcune cappelle furono innalzate nella metà del trecento e negli anni susseguenti da ricchi fedeli. Tre di queste furono costrutte da Taddeo Pepoli, signore della città dal 1337 fino alla morte avvenuta nel 1347: in una fu posto il suo mausoleo. Una di questa cappelle conserva tuttora la sua forma originaria tanto all'esterno che all'interno mentre le altre vicine furono internamente guastate coi successivi restauri della chiesa. La cappella Pepoli è di una svelta architettura gotica col vôlto a costoloni nascenti da una serie di capitellini pensili: i costoloni o nervature si riuniscono in alto, e nel punto d'incrocio è dipinto un santo entro un tondo. Essendo saliti sul vôlto un pò più basso delle vicine cappelle della Croce e di S. Michele situate lungo il transept (la sola parte oltre il coro costrutta nel sec. XIV) verificammo che anche queste due cappelle conservano la stessa struttura comune a tutte le cappelle fabbricate allora nella parte posteriore della chiesa. Dopo questi lavori il tempio risultò quindi così composto: a tre navate, una grande nel mezzo e due minori ai lati, sette grandi colonne di mattoni sostenevano il tetto in parte a travatura scoperta verso la facciata e a vôlte nella parte posteriore.[10]) Lateralmente non vi erano

[8]) Libro d'amministrazione 1347—1357.

[9]) V. doc. I cit.

[10]) Fra Leandro Alberti descrive la chiesa nelle sue Historie di Bologna pubblicate nel 1541. La descrizione, per essere anteriore ai restauri interni del secolo passato è quindi preziosissima per noi.

nelle navate né capelle né altari e in ciò l'architetto del dugento aveva giustamente interpretato i canoni della primitiva e più razionale architettura cristiana che prescriveva che tutto lo spazio tra la porta del tempio e il presbitero o sancta sanctorum fosse esclusivamente destinato al pubblico dei fedeli: nel fondo della chiesa solamente dovevano essere gli altari e aver luogo, innanzi alla folla spettatrice, gli offici divini. Nel nostro S. Domenico nella metà del trecento e dopo le costruzioni di cui abbiamo parlato tutti gli altari erano in fondo: tre in capo alle navate, gli altri nelle varie absidi: la chiesa era a croce latina con parrecchie absidi (di cui rimane la miglior parte), parte nel centro e le altre alle estremità del transept come in poche altre chiese di quel tempo si riscontra, per esempio nel Duomo di Parma. All'esterno le absidi, viste dall'orto che si stende dietro la chiesa, presentano nella loro elegante e forte struttura una splendida vista. Sono costrutte a mattoni ingegnosamente combinati a due soli stampi: dei lunghi pilastri a cinque lati sostengono il tetto ma in origine sostenevano le cuspidi di cui si vede tuttora il nascimento e che furono abbattute nei lavori del secolo scorso: uguali possono vedersi nell'abside di S. Giacomo pure a Bologna, costrutta appunto nello stesso tempo: i pilastri finivano in origine in eleganti pinacoli, tra i pilastri due ordini di finestre oblunghe a sguscio con cornice pure di cotto, in parte ora chiuse o trasformate. Il coronamento della capella Pepoli conserva tuttora gli scacchi bianchi e neri, impresa araldica di quella famiglia e che servì più d'una volta di motivo decorativo, come in una delle tre splendide porte dell'antico palazzo di quei signori, in via Castiglione.

Anche il campanile, interamente costrutto nella metà del trecento, rimane tuttora, intatto, colla sua bella decorazione in terre cotte, con quattro sottili lesene agli angoli e tre fascie che lo dividono in varii piani; fascie composte di archetti semplici meno che la più alta ad archetti intrecciati, e termina con una guglia accuminata che s'alza tra quattro pinacoli mozzati. Nel piano di mezzo vi si apre ai quattro lati una bifora, in parte oggi chiusa: in alto invece una grande trifora sormontata da un occhio o tondo, il tutto entro un grande arco cieco, con un motivo comune fin dal dugento e che sulla fine di quello stesso secolo XIV Antonio di Vincenzo riprodusse poi colla maggiore eleganza di stile ogivale nel campanile di S. Francesco. E poichè parliamo dei lavori di quel secolo, continuiamo la nostra illustrazione, passando al vicino convento, limitandoci alle cose più importanti che rimasero, almeno in parte, fino a noi.

Le notizie del convento prima che dai Domenicani fosse rifabbricato sull' antico monastero annesso alla chiesa di S. Nicolò delle Vigne, risolgono alla prima metà del dugento. Gli annali del Convento ci ricordano che il 12 Settembre 1228 Giuffredo cardinale assolveva dal debito della restituzione alcune persone purchè corrispondessero l'equivalente alla fabbrica della chiesa e dell'unito chiostro, concedendo 40 giorni d'indulgenza: che il 22 Dicembre 1235 Alberto Patriarca d'Antiochia e Legato della Santa Sede

assolveva quelli che, avendo debiti di restituzione, non conoscevano le persone creditrici e davano il denaro per la riparazione del chiostro: tre anni dopo il Patriarca d'Aquileja concedeva al Priore e ai Padri confessori di S. Domenico di Bologna di poter assolvere in certi casi le persone che avessero dato danaro per la fabbrica del convento. Fu anche mediante le offerte dei fedeli, che i frati nel 1288, ottenutone consenso dal Comune, colmavano certe vecchie fosse e su quelle allargavano il loro monastero. Abbiamo notizia che nel convento e precisamente nel primo chiostro fu collocata la residenza dell'Inquisizione per gli esami rigorosi e le carceri inquisitoriali che vi rimasero fino al 1447 e che nel mezzo di quel chiostro v'era una cisterna che la tradizione voleva fatta costrurre dallo stesso S. Domenico: anzi non mancò chi ritenesse che lo stesso chiostro nella parte antica che rimane fosse del tempo del santo e costrutta contemporaneamente alla prima chiesa di S. Nicolò delle Vigne: opinione che anche sopra un semplice sguardo allo stilo gotico di transizione di quel lato antico, non regge.[11])

Nel secolo XIV i lavori nel convento furono più importanti. Nei libri di amministrazione, fin qui non ancora messi a profitto da nessuno, troviamo che nel Dicembre del 1333 si ricostruivano le celle e nel 1336 si finiva il refettorio.[12]) Nel 1350 un maestro Gherardo Coza lavorava nel convento e specialmente nel dormitorio inferiore, fosse quello pei novizi: contemporaneamente si riparava un altro dormitorio più vecchio. Sembra che anche in questi lavori avesse la direzione quel maestro Nanino che vedemmo applicato nello stesso periodo di tempo ai lavori della chiesa. Nel 1352 egli restaurava la infermeria, e il dormitorio dei servi. L'anno dopo si costruiva, tra le altre, la cella del padre provinciale che cinque anni dipoi veniva dipinta da un maestro Guglielmo. Negli stessi anni si lavorava un pò da per tutto, compreso il muro dell'orto dei frati, sorretto da dei pilastri, e il cimitero. Sembra che quest' ultimo si stendesse a lato della chiesa, nella parte opposta al convento: cosichè la chiesa era tra il monastero e il cimitero. Le due tombe sorrette da colonne, di Rolandino Passeggeri e di Egidio Foscherari, i famosi glossatori dello Studio, ora in mezzo alla piazza, vuolsi che stiano appunto a ricordare la località dell'antica sede dei morti annessa al convento. Nel 1352 un maestro Gerardo muratore costruiva la cella ubi stant instrumenta (l'archivio) e si incominciava a innalzare il primo grande cortile a colonne o chiostro presso l'infermeria: che fu coperto a vòlte nel 1357 da un maestro Bianco.[13]) Questo chiostro, che sorge di fianco alla chiesa conserva tuttora un lato elegantissimo intatto, che crediamo debba appunto ascriversi a quel tempo e che riteniamo opera die maestro Nanino da Lavoledo. Il lato che rimane

[11]) V. Guidicini op. cit. Vol. II.

[12]) Archivio di Stato di Bologna. P. P. di S. Domenico. 238/7572 Libro d'amministrazione.

[13]) Ibid. V. doc. I.

è esposto a levante: gli altri due lati furon ricostrutti nel cinquecento, forse per ampliare il chiostro per dar luogo al secondo di cui parleremo e che fu rifatto nel XVI secolo.

Il quarto lato del primo chiostro fu occupato dalla cappella di S. Domenico costrutta nel 1596. Dalla parte che rimane è facile farsi idea della ricchezza del cortile. Una serie di archi a centro molto basso riccamente decorati di terre cotte, sostenuti da esili colonnette, con una fila di tondi lavorati a fogliami pure in terra cotta sui peducci degli archi girava tutt'attorno quasi a ricordare ai fedeli che il tempo della mistica povertà francescana era passato e che meglio, a dispetto del concilio di Narbona, potevansi elevare a Dio la mente e le preghiere in luoghi fastosi e più degni della vicinanza dell' altare. Una ricca decorazione a colori rendeva anche più gaio quel luogo: se ne vedono tuttora notevoli ananzi nell'unica parete che rimane: tra le quali un crocifisso con S. Lorenzo in atto di presentargli un dottoro inginocchiato e col nome del pittore Petrus Johannis che il dott. Ricci identificò col pittore Pietro Giovanni dalle Toraglie inscritto nella società delle quattro arti, parrecchi anni dopo, nel 1410, distinguendolo dal Pietro Lianori col quale era stato fin quì confuso. Un 'altro dipinto nello stesso luogo rappresentante la Maddalena ai piedi di Cristo è opera di Lippo di Dalmasio come si rileva dalle lettere . . . lmaxi f.

Anche altre parti del convento furono decorate in quel tempo. Alcuni notevoli dipinti murali tolti dal chiostro grande, ora occupato da una caserma d'artiglieria, nel 1885, sono addossati a un muro in un corridoio della sacrestia. In un angolo di un conservatissimo affresco colla Madonna e il Bambino, della prima scuola bolognese, leggemmo la data 1377, scritta in un cartello.

Passiamo ora ai lavori eseguiti nella chiesa e nel monastero nel XV secolo; e poichè di questo tempo rimane la minor parte, ci limiteremo ad accennare le cose principali, prendendo al solito a guida le notizie documentate.

E incominceremo con un cenno sulla nuova cappella di S. Domenico. Fin dal 1358 il Padre generale dei Domenicani, Simone de Langres da Strasburgo invitava tutti i fedeli a concorrere all' erezione di una nuova cappella destinata a conservare le ossa del Santo, la fama del quale cresceva sempre più. Furon raccolte grandi elemosine, ma solamente molti anni dopo, il 27 Agosto 1377, si pose la prima pietra. Il lavoro fu sospeso per qualche tempo perchè la spesa era maggiore della somma raccolta e frattanto si aprì la tomba del Santo, e se ne collocò il capo nel ricco reliquiario che si conserva tuttora. La cappella fu finita solamente nel 1413, mercè il vistoso lascito del medico Pietro Curialti.[14]) Era stata costrutta su disegno di Andrea di Guido da Fiesole (che appunto in quel tempo a Bologna costruiva il noto monumento a Bartolomeo da Saliceto ora nel

[14]) V. Fr. J. J. Berthier. „Le tombeau de Saint Dominique."

museo Civico) e Bitino di Biolo come rilevammo dal relativo contratto 1412, 28 Aprile (Arch. di Stato. Provv. di Sovrano Bertolotti). Questa cappella, rifabbricata nella fine del XVI secolo, era fuori del corpo della chiesa, sugli archi del portico del chiostro vicino e ad essa si saliva per due scale: era orientata, come l'altare, giusta l'antico rito, e tutte le testimonianze del tempo concordano nell'assicurare che era ricchissima ed elegante.[15]) Altre cappelle sorsero per opera di privati, come quella di S. Antonio (1459) e quella costrutta dalla famiglia dei Bolognini, grandi benefattori dei frati Domenicani e che coi mezzi loro costrussero anche alcune parti dal convento. Ma molto più importante è la storia della costruzione della cappella Guidotti, ora del Rosario, sulla quale possiam dare notizie inedite che saranno tanto più gradite agli studiosi perchè corrispondenti a quanto rimane, cioè a tutto l'esterno elegantissimo, di questa fabbrica ch'è una della più interressanti dello stile di transizione, che vanti Bologna.

I particolari di questa importante costruzione ci sono esposti in un contratto del 28 Marzo 1460 col quale la famiglia Guidotti, col consenso dei frati domenicani, dà l'incarico a maestro Giovanni dal Lago di Como di costrurre la loro cappella in chiesa.

Da questo atto rileviamo che la fabbrica ne era stata incominciata molto tempo prima, ma che solo nel 1460 si pensò a compirla sulla forma di quella di S. Tommaso, meno che i frontispizi o ghimberghe: solamente le volte e il ricchissimo ed originale cornicione in marmo bianco dell'esterno furono costrutti da maestro Giovanni Negri, il noto architetto che diresse per lungo tempo i più notevoli lavori in Bologna, tra cui la fabbrica di S. Petronio. Questo spiega perchè la cappella Guidotti ora del Rosario, incominciata forse nella fine del trecento ma certamente proseguita nel 1460 e seguenti col concetto architettonico già in opera nei fondamenti, con una struttura così tedesca, appaia coronata da un cornicione della Rinascenza.

Maestro Giovanni di Pietro dal Lago di Como, nel contratto citato[16]) si obbliga ad alzare la fabbrica della cappella fino al volto delle finestre di sopra, dietro compenso di cinque lire la pertica di muro, meno che pei pilastri tanto all'interno che all'esterno, di più lire diecinove per pertica per le spese di calcina, sabbia, pietre cotte (mattoni) necessarie al lavoro: il Guidotti proprietario della cappella avrebbe inoltre pagato ogni spesa necessaria al lavoro che avrebbe dovuto essere finito entro due anni. Con Giovanni Negri il Guidotti si riserbò di redarre un contratto a parte, esigendo poi da entrambi gli artisti che il materiale fosse di ottima qualità e

---

[15]) L. Alberti. „De D. Dominici obitu ac sepoltura. Bononiae. 1535: „sacellum nobilissimum, egregium quidem oc prorsus sumptuosissimum opus maxima impensa et miro artificio. etc.

[16]) Ne dobbiamo le comunicazione alla cortesia del sig. cav. Alfonso Rubbiani. Si conserva nell' Archivio notarile di Bologna. Rogiti di Pietro Bruni notaio: Filza 32 No. 45.

che il lavoro fosse assaggiato e sorvegliato dal maestro Da l'Abacho che crediamo di poter identificare col Francesco Dall' Abaco ingegnere chiamato esclusivamente a dar parere e far saggi, del quale trovammo la presenza nelle più importanti costruzioni bolognesi della seconda metà del quattrocento: S. Michele in Bosco, il palazzo del Podestà, l'oratorio della Madonna di Galliera ecc.

In un libro d'amministrazione della famiglia Guidotti del 1479 son notati alcuni pagamenti per lavori non precisati nella cappella della famiglia a un Bartolomeo Torreggiani muratore, a Domenico da Padova, a un maestro Gottardo, che lavoravano pure intorno al palazzo Guidotti, in costruzione appunto allora.[17]) Ma i lavori di questi ultimi nella cappella debbono riferirsi probalilmente al rassettamento dell'interno, all'altare, ecc. L'esterno di questa cappella presenta intatta la sua originale struttura lasciatagli da maestro Giovanni di Pietro. È a curva spezzata da una serie di pilastri a cinque lati, uniti tra loro in alto, sopra le finestre (oggi in gran parte chiuse) da dei volti a tutto sesto. Fra un pilastro e l'altro si aprivano due finestre oblunghe una in alto e una in basso di un sesto acuto molto elegante colle fascie tuttora intatte. Tutta la costruzione è in mattoni cotti fatti su due soli stampi e così ingegnosamente e diligentemente collocati da formare di questa una vera meraviglia di statica e di eleganza. Il cornicione di marmo colla sua nota bianca, sul fondo rosso cupo aggiunge ricchezza e distinzione. È formato di una larga fascia di fogliami, ovoli, dentellature più volte ripetute, listelli e fregi, ed è strettamente aderente alla struttura dell'edificio che segue in tutte le sue sinuosità. Questa cornice, dai fogliami profondamente incavati, ricorda ancora nella tecnica la trapanazione dei marmi del secolo precedente ed è per noi una delle prime (per ordine di tempo) dimostrazioni della rinascenza a Bologna, ritardataria specialmente negli edifici, e non ancor sciolta dai legami della tradizione.[18])

---

[17]) Archivio di Stato di Bologna — P. P. di S. Domenico $\frac{230}{7564}$ Tabula administracionis S. Domine Constancie moglie di Giovanni Guidotti.

[18]) Su questa capella il P. Lodovico de Prelormo che venne a Bologna nel 1528 e vi morì dopo il 1575, ci dà altre notizie interessanti. Ecco le sue parole: — „Hec capella antiquitus fuit fundata et erectam unam perticam et plus a quo vel a quibus ignoratur: erat tamen aliqua fama quod fuerat incepta ab illis de Pepulis; nulla tamen scriptura inveniebatur. Unde comes Guido et comes Galeazius de Pepulis cum vidissent hanc capellam superedificari questionem moverunt ante legatum, partes dictorum comitum deffendente domino Andrea Barbatia jurisconsulto et cognato dictorum comitum; la raxon de frati e di Guidotti la diffendeva maestro Paulo de Bologna frater ordinis nostri. Jnventum est et judicatum per Rev. D. Legatum apostolicum quod penitus nihil juris habebant illi de Pepulis, imo potius inventum est quod illa capella fuit incepta antiquitus ad ponendum archam S. P. Dominici. Tamen cum isti comites essent juvenes et haberent magnum favorem apud D. Johannem de Bentivolis qui tunc erat maximus in civitate, ea que per diem edificabantur de nocte destruebant. Vedendo questo i

Anche nel chiostro dei Domenicani si lavorò attivamente nel quattrocento. Fin dal 1441 (1 Aprile) il convento otteneva per decreto di Monsignor Giovanni Paggi Vicario Generale di poter permutare nella riparazione del primo chiostro Lire 900 che eran state lasciate da un Francesco di Giovanni Marignani per continuare la fabbrica della cappella di S. Domenico. In questo documento troviamo che da qualche tempo, forse fin dal secolo precedente non si era posto mano a lavori nei locali dei frati, cosiche il monastero minacciava rovina quà e là: i frati mostrarono desiderio di rifare il chiostro in forma suntuosa e ottennero infatti quanto chiedevano. A quel tempo forse va ascritta la costruzione di un secondo chiostro, ricostrutto nel cinquecento come vedremo e altri lavori di cui non rimangono più tracce.

Nel 1464 e 1465 si lavorava ancora attivamente nel chiostro e ne dirigeva i lavori il celebre Aristotile Fioravanti „ingegnero" come ricordano i libri di spese del convento: fu costrutta la libreria e alcuni scultori, Leonardo Fogaza, Antonio Bonasi e Benedetto Brocchi eriggevano delle colonne, forse quelle di un lato del chiostro antico.[19]) A quel periodo ascriviamo quanto rimane delle fabbriche ridotte recentemente a scuole comunali, a ponente, con un fregio sotto il tetto. Le finestre invece furon rifatte per adattarle ai nuovi usi cui fu destinato quel locale.

Le offerte dei fedeli dovettero essere ricchissime perchè più tardi, dal 1492 al 1500, i Domenicani poterono eriggere anche l'elegante oratorio di S. Vincenzo, su disegno di mastro Giovanni Piccinino: costruzione che rimane tuttora, con begli affreschi del tempo del Francia, a Ronzano, sulle colline che circondano la città e appartiene, coll'annesso antico convento, alla contessa Gozzadini la cui famiglia vi raccolse un' importante collezione di cose d'arte e di quadri del rinascimento.

L'ultima notizia del quattocento che abbiam trovata si riferisce alla chiesa ch'era già stata in più epoche decorata da varii artisti e da

---

Padri del convento furono costretti che li Pepoli mettessero le sue arme in quello muro vecchio, cosi si contentarono ambe le parti; et cosi si lavorava gagliardamente in dicta capella la quale avea un muro postizzo nel sacrato che la circondava tutta. Essendo fornita el figliuolo di Misser Giovanni Guidotto tolse per donna una figliuola naturale di Misser Joanne Bentivoglio qui erat plusquam dominus civitatis, et audacter veint manu armata ad ecclesiam S. Dominici et il frixo che li Pepoli havevano fatto circumcirca dicta capella pieno tutto de arme di pepoli costui lo rase tutto e guastò e frixo e arme. La causa perche li Pepoli non altra motion, fu perche il conte Galeazzo era morto et il Conte Giudo era huomo di pace, e puoco si curava di questo mondo. Quando edificavano dita capella fra Antonio converso ragionando con uno maestro glie cascò quadrelli adosso, e datogli presto l'olio sancto mortuus est". pag. 84. —

Da altri documenti si rileva che i Religiosi dettero a compiere la detta cappella alla Famiglia Guidotti, che ne è ancora la patrona, il 17 Dicembre 1459; e per troncare ogni questione permisero ai Pepoli di apporre le loro armi gentilizie sulla parte che si diceva da loro fabbricata, il 23 maggio 1460.

[19]) V. doc. II.

ultimo dal celebre pittore di vetrate Giacomo da Ulma che vi aveva, tra le altre, dipinta la grande vetrata della rosa sulla porta maggiore. Nel 1483 il tetto della chiesa, quod vetustate minabatur ruinam fu ricostrutto mercè le elemosine raccolte durante le prediche in S. Petronio e quelle di Galeazzo Marescotti, nobile bolognese: il soffitto fu fatto in legno a quadrettoni dipinti e dorati cogli stemmi delle famiglie che contribuirono al lavoro.[20]) Anche questa decorazione scomparve quando il Dotti rifece l'interno del tempio.

Come tutti i grandi conventi d'Italia anche quello di S. Domenico di Bologna diede per tutto il rinascimento occasione ad architetti, scultori, decoratori, pittori, intarsiatori e persino orefici di esternare la loro attività. E siccome andremmo troppo per le lunghe ricordando anche i principali lavori eseguiti pei nostri domenicani, così ci limiteremo a quelli che rimangono tuttora ed esporremo le ultime notizie, pure inedite, sulle grandi trasformazioni fatte sulla metà del cinquecento dal più grande architetto della regione emiliana, Antonio Morandi detto Terribilia, spesso confuso col nipote Francesco che fiorì qualche tempo dopo. Di Antonio Terribilia rimangono in Bologna molti eleganti edifici, spesso erroneamente attribuiti ad altri contemporanei, specialmente al nipote.

Le costruzioni ch'egli lasciò nel recinto dei Domenicani di Bologna risentono di quella classica bellezza non ancor così fredda e rigorosamente artificiale come quella della generazione successiva di architetti italiani.

Nel periodo d'anni dal 1542 al 1551 il Morandi diresse una serie di lavori nel convento, non conservando che le parti che avevano ancora solidità, fabbricate nei secoli precedenti. Crediamo poter ascrivere all'opera sua anche la ricostruzione di due lati del chiostro antico attiguo alla chiesa, ad eleganti colonne joniche sorreggenti dei grandi archi a tutto sesto incrociantisi nelle volte del portico: una fila di graziosi capitelli pensili sostiene le volte sulla parete di fondo. A quel tempo debbono pure appartenere gli altri due chiostri. Quello maggiore a spaziosi loggiati e con una elegantissima loggetta chiusa nel lato verso la attuale piazza del Tribunale è presentemente occupato da un reggimento d'artiglieria. È invece ancora degli ultimi frati domenicani il terzo chiostro, più piccolo, rifatto in parte più tardi, attiguo al braccio di levante. La data 1677 nella iscrizione sulla porta barrocca che dà accesso a questo chiostrino detto dei morti crediamo possa piuttosto riferirsi alla costruzione della porta e del corridoio che alla primitiva fabbrica del cortiletto a loggie chiuse. Nel 1542 e seguenti furon costrutti due dormitorii, uno dei giovani o novizzi e l'altro dei servi del convento, oltre alcune fabbriche annesse al convento, le stalle, la rimesse, una casa pei servi, la barberia ecc. Sotto la direzione del Terribilia vi lavorò una squadra di capimastri, in massima

---

[20]) L. Alberti. Op. cit.

parte comacini e del Lago Maggiore (ricercati e famosi da quattro secoli in tutta Europa) e di scultori o taliapietre, quali Donato del Lago Maggiore, Tommaso dal Falcone, Alberto Sighicelli, Cristoforo da Cento, Alberto, Matteo e sopra tutti Giacomo Andrea da Ferrara, il noto scultore dell'elegantissima porta della chiesa di S. Michele in Bosco e della piletta dell'acqua santa della stessa chiesa, della massima eleganza e finezza d'esecuzione sì da ricondare le migliori cose di mezzo secolo prima.[21]) Giacomo da Ferrara, con contratto separato del 22 Agosto 1550 si era obbligato a intagliare una grande finestra di macigno per dar luce al dormitorio nuovo, dietro compenso di quindici ducati d'oro, oltre a una serie di lavori minori di decorazione. A quel periodo apparteneva probabilmente il pronao, tolto recentemente quando fu abbattuto il portico: era sostenuto da quattro colonne e arrivava fino alla metà del rosone. Due colonne rimangono ancora con capitello, nel secondo cortile del Museo Civico di Bologna: i medaglioni dipinti con figure di santi che ornavano i volti del pronao, di buona fattura, possono vedersi nel locale delle scuole: nell' ingresso delle quali un vecchio arco di terra cotta addossato al muro sta ad attestare il luogo dell'ingresso dell'antico convento, prima dei lavori del secolo scorso.

Allo stesso periodo o poco prima appartiene pure la cappella Ghisilardi (che una memoria del convento chiama pulcherrimam capellam) ora Malvasia, la prima a sinistra di chi entra, dietro la cappella barocca che la nasconde, costrutta nel secolo scorso. È architettata a volte, sostenute verso l'altare da due ricchissime colonne corinzie e ornata tutt' attorno di una bella cornice sostenuta da mensoline alternate con rosoncini. Da due lati il volto era chiuso da una serie d'archetti, dei quali vedesi una parte nella corrispondenza all'esterno. Senza volere attribuire, come alcuni, questa cappella al Peruzzi è certo che è di elegante struttura e tra le migliori della chiesa di S. Domenico. Potrebbe averla decorata Andrea da Formigine, autore di cosi gran numero di fregi, porte e decorazioni in macigno sparse per tutta Bologna e che troviamo ricordato sotto la data 29 luglio 1546 in un registro del convento.

È certo che nella metà del cinquecento la chiesa presentava un aspetto elegantissimo arricchita di pitture, di decorazioni e dei ricchissimi intarsii di fra Damiano da Bergamo (1528—1540) che rimangono tuttora con quelli della sagrestia e che parvero a Sabba di Castiglione l'ottava meraviglia del mondo!

L'ultimo lavoro d'importanza eseguito nel cinquecento dentro la chiesa è la costruzione dell'attuale cappella di S. Domenico per riporvi la splendida tomba, che si era arricchita, dopo quella dei due Nicolò, delle sculture di Michelangiolo, di Alfonso Lombardi, del Cortellini e di altri. Per la fabbrica si era pensato a Francesco Terribilia ma si scelse invece un disegno dell'architetto Floriano Ambrosini del 1596: la cap-

---

[21]) V. doc. II.

pella (che per ricchezza di marmi e per le decorazioni di Guido Reni, del Mastelletta, del Tiarini, di Lionello Spada, dell'Alberi e dell' Albini sembrò a un contemporaneo troppo facilmente entusiasta, il P. Michele Piò, una delle più belle d'Europa) fu finita nel 1605. Cosi il vicino chiostro, entro il quale s'avanza il corpo della cappella di S. Domenico, perdette l'antica distribuzione e forse alcuni dei monumenti di cui era ricchissimo. E poichè abbiamo ricordato un' ultima volta questo chiostro (che conteneva molti sarcofagi tra i quali il ricchissimo di Bartolomeo da Saliceto scolpito nel 1412 da Andrea da Fiesole, ora, con altri, al Museo Civico bolognese) finiamo (prima di accennare agli ultimi lavori del Dotti), avvertendo che, tra i monumenti rimasti, in parte già entro la chiesa e nel pavimento, ne rimangono parrecchi e notevoli di dottori e studenti della Germania morti a Bologna.[22])

---

[22]) Crediamo far cosa grata agli studiosi della Germania riportare qui le iscrizioni che si riferiscono ai tedeschi e che sono ancora leggibili nel chiostro vecchio di S. Domenico.

Incominciando dal lato antico di levante, addossate al muro sono le seguenti:

D · O · M
Joannes Franciscus Hieroymi Bertondelli
philos. et med doctoris eq. aur. et nob imperialis
da Burgo Vallis Ansugii Tyrolis
filius
Innocentiae candidatus legalem iur. utr. lauream
quam venerat consecuturus
in meliorem ac immortalem commutans
XXVII. **Januar** · MDCLXV · **aetatis suae anno XXIII**
Hic jacet extintus quasi flos succis' · aratro
virtutis splendor religionis honor

(In ricco mausoleo sormontato dal busto:)

Collapsus familiae columen
Fridericum a Fuchsperg
Baronem liber
in Taufenburg et ad S. Valentinum
qui aetat ann XXII
inclitae nat. germ. consil
V id · dec. M · DC · XXVIII.
Bonon · in studiis obiit
Dorothea Fuchsin nata Schurfin
baronissa in Niderpraintenpach
vedua deplorans
ut ab immatura unici filii morte
maturam dolorem etiam lapidibus testaretu
P · C
cal · Nov · M · CD · XXVIII

Il lavoro di maggior mole che sia stato fatto nella chiesa di S. Domenico, e che più di tutti tolse alla antica costruzione dell'interno il suo carattere, fu quello compiuto sul principio del XVIII secolo dall' architetto Carlo Francesco Dotti bolognese, troppo noto pei guasti arrecati co' sui restauri a tante chiese di Bologna. La relazione sul grande lavoro che il Dotti stese e che fu accettata dai frati rimane tuttora ed è troppo importante per la storia del monumento che illustriamo per non doverne far cenno. Si è forse accusato da qualcuno a torto il Dotti di non aver abbastanza dato omogeneità alla chiesa che ne risultò dai suoi restauri generali: diciamo a torto perchè ora che noi conosciamo e la storia dell'edificio e la struttura di quanto rimane di antico, specialmente delle volte gotiche, sopra le attuali (che potemmo osservare e studiare comodamente mercè la cortesia del padre Giacinto Leca domenicano) crediamo che realmente problema più

S · excellm · u · i interpraetis
D. Martini · de · Gratislau
denet descendentium

(In ricco monumento del rinascimento con candeliere a rilievo e stemma da cui furon scalpellate le imprese:)

In alto: **Collu** (?) **anima Brand**
nome Germania servant
quod mortali vit.
claudit (?) **vir hoc tumulo**

Più sotto: **Joani · Braidio · Hildense mesi sc**
holastico · eruditissimo Joannes
Braidius artiu ac legu doctor
patrueli pietissimo posuit

Cajetanus Pasquini
luganensis
dum secundi consiliarj et procuratoris nationis germanicae
munus obiret
annos agens XXIV **et dies** XVI
obiit die XXX **Martij**
An · MDCCLXXXVIII

Fatalis amicitia
Ludovicum Melchiorium
tridentinum
genere nobilem aetale florentem
unicum familiae fulcrum
subita in ira
ictu pugiunculi
sustulit huc intulit
CIↃ · IↃC · LXII

---

difficile non potesse presentarsi ad architetto, di questo: di rifabbricare omogeneamente un grande edificio così irregolare e in così diverse epoche accresciuto. I muri e le volte erano fortemente indeboliti: il tetto era fatto per due terzi della sua lunghezza a volte ogivali e per l'altro terzo a tasselli in legno, con un accozzamento di cappelle d'ogni dimensione e d'ogni stile tanto che mentre a destra ve n'erano dodici, a sinistra non ve n'erano che sei: nè all'architetto era permesso allargare o accorciare l'edificio essendo gli vietato modificare le due grandi cappelle di S. Domenico e della B. V. del Rosario che rimangono, l'una di contro all'altra. Le difficoltà dovettero sembrar grandi fin da principio perchè, anzichè ad un restauro, si pensò per un momento ad una fabbrica ex novo. Ma poichè per questa occorreva l'enorme somma di trecentomila scudi, si venne a più modesti disegni e il Dotti, dopo lunghi studi e scandagli, nel 1727 si mise all'opera per un restauro che, secondo il suo preventivo, non doveva costare più di ventimila scudi. Siccome l'interno della chiesa era a diverse altezze, innalzò i muri in modo che le volte fossero tutte alla stessa altezza di

---

(Con stemma di forma tedesca cancellato:)

Hic jacet generosus
et · nobilis · vir Nicola
us · Schrende de Mon
aco · qui obiit · Huintade
cima die · mensi augusti an
no Incarnationis Domini MCCCCLXXI

D · O · M
Ornatiss
viro
Volfgango Ortegel Germ
no Nicolaus a Bebe
leben Damianus Pfl
ug · Randolphus a
Bunau praeceptor
B · M · hoc Monumen
tum pietatis · ergo
PP · ob · An · Salutis
nostre M · D · XLII
no^A^ · Aug. · aetatis
vero suae XXXII

Oltre queste vi sono altre iscrizioni ormai illegibili tale è la rovina in cui si trovano, dedicate ad altri tedeschi:

a **Giorgio Sachspiren** del 1518 con un elegante monumento a pilastri e cimasa arcuata con palmette, fregi, e stemma gentilizio

a **Timoteo Pict** dalla Pomerania del 1 · Marzo 1567

ad **Adamo Kermonz** (?) acquiburgense del 1617

oltre una complessiva agli studenti e dottori della Germania morti in Bologna, ma senza indicazione di nomi.

---

quella del Presbitero, rialzando poi di venti once (50 centimetri circa) il piano delle tre navate, affinchè non apparisse troppo la sproporzione fra l'altezza, la lunghezza e la larghezza della chiesa. Egli alternò una serie d'archi a tutto sesto a dei tramezzi ad architrave con colonne ioniche, in modo da rompere la eccessiva lunghezza delle navate che, causa le linee generali, ne sarebbe risultata. A togliere la continuità delle linee superiori e della stessa volta servono i grandi archi delle due cappelle maggiori laterali di S. Domenico e del Rosario. Questa, com' è probabile, è la ragione dell' avere il Dotti scelto questo concetto nella distribuzione interna che contribuì a far preferire il suo disegno a quello di un concorrente, Alfonso Torreggiani. Anche la facciata della chiesa perdette allora il suo carattere originale, benchè solo in apparenza, perchè dopo gli ultimi assaggi risultò evidente l'antica struttura che si vorrebbe rimettere allo scoperto. Il Dotti sostituì alla grande rosa centrale un finestrone rettangolare e addossò al frontispizio un portico congiungendolo col pronao della chiesa, aggiuntovi nel secolo XVI: questo portico e il pronao furono demoliti nel 1874, per incominciare una serie di restauri al fabbricato. Ma da allora non se ne fece più nulla e lo sconcio che rimane è tanto più deplorevole sulle tracce facili e palesi dell'antica facciata che con poca spesa e in breve tempo potrebbe riprendere la sua severa e bella veste primitiva.

E quasi che non bastassero le tracce che indicheranno la strada da seguire nel restauro che si spera prossimo, rimane anche una preziosa incisione di Floriano Dal Buono del 27 Dicembre 1630 che raffigura la chiesa prima dei lavori di cui abbiamo parlato: incisione che non dev'essere dimenticata da chi avrà la cura del restauro. L'incisione rappresenta una solenne processione fatta in quel giorno per adempimento di voto pubblico. Vi si scorge chiaramente la porta attuale col pronao: in alto spicca una ricchissima rosa a colonnette concentriche: al sommo del frontispizio la solita croce greca incastonata nel muro come in S. Francesco, in S. Giacomo, in S. Giovanni in Monte.

Auguriamoci, pel decoro di Bologna, così ricca di monumenti e pel vantaggio dell'arte che a un serio restauro si ponga mano quanto prima.

Documento I.

1352. Giugno.

Iste sunt expense facte per fratrem Petrum de Pizolpassis ecc:

In primis pro reparatione frisorum altariorum Beate Marie et Beati Dominici lib. iiij s. i.

Item in opere (sic) chapellarum in gisso et sabulo et magisterio s. xxviij. d. vj.

Item in armaturarum et magistro et manuali in decem diebus L. iiij s. 10.

. . . .

Item dedi Nanino muratori pro reparatione domi pro gisso, lignamine et pro labore suo lib. iiij s. xij d. vj.

. . . .

Julij. — Item eodem die (primo mensis Julij) dedi magistro Francisco fabro pro fenestra ferrea in cella prioris lib. yj.

Item eodem die (tertio) in magistro et manualibus in duobus diebus pro dicto opere (orti infirmarie) s. xxiiij.

Item dedi Checho Zuchono pro reparatione anchone altaris majoris s. vj.

Item eodem die (x^0) in xx lambrechis pro claustro s. xxvij.

. . . .

Item dedi mestrali (?) chapelle Sancti Proculi pro reparatione putei pro domibus conventus s. 5.

Augusti. Item dedi magistro Gerardo et Nanino muratoribus lib. viij s. xvj.

Item eodem die (viiij) pro reparatione hostij dormitorij s. ii d. vj.

. . . .

Item dedi Nanino muratori pro reparatione clavige conventus s. xv.

Novembris. Item fratri Guillielmo de Guastavilanis pro atramento et vernice s. 1.

Item eodem die (xv) Nanino muratorij pro opere Sacristie s. ij.

Item Nanino de Luvoledo pro duobus plaustris lignorum s. vj.

Item eodem die (xx) Nanino muratorij pro factura muri sacristie l. ij s. x.

Item Nanino Muratorij eodem die (xxij) in colore d. vj.

Item eodem die Magistro Rigucio ecc s. xv.

Item die eodem (xxv) Magistro Nanino pro reparatione ocli et alterius ~~operis sacristie s. xxj.~~

Item die xxv Magistro Blancho pro eo qui coperit sacristiam et claustrum s. xvij.

In primis circa archam beati Dominici s. xxx.

Item in colla pro altarij maiorj s. ij d. vj.

Item in feramentis pro quatuor altaribus l. j s. xj.

Item duobus Magistris qui coperierunt ecclesiam in viij diebus dando pro quolibet die sol v l. iiij.

Item in gisso pro arlogio sacristie s. vj.

M°CC°CLiij Mensis Aprilis.

Item dedi (viiij) eodem die fratri Symoni pro candelabris fiendis pro sacristia s. viij.

Item dedi xiij^a die mensis aprilis Martino de Sablum pro uno ligirio lignorum lib. iiij s. xii.

Item eodem die (xiiij^a mensis aprilis) dedi Nanino muratorij pro calce et gisso pro infirmaria s. xij.

De mense Decembris.

Item eodem die (xxviiij) dedi Nanino muratori pro reparatura chamere provincialis s. vij d. vi.

MCCCLiiij. De mense Marcij. Item eodem die (viij) dedi frati Simoni pro reparationealtaris Sancti Jacobi s. vi d. vj.

. . . .

Item xxij die dicti mensis dedi Nanino muratori pro gisso pro infirmaria et pro labore suo s. xviij.

De mense Julij.

Item Nanino pro labore suo lib. iij s. xviij.

Item expendidi in iiij^{or} miliaribus lapidum pro sacristia et muro orti et aliis locis necessariis lib. xiiij.

Item in tribus miliaribus et octingentis cupis antiquis pro sacristia coperienda dando pro miliarj iij lib. et v s. ascendit in summa lib. xij s. vij.

Item in mille cupis novis lib. iiij.

Item dedi Nanino muratori pro iiij^{or} diebus in quibus fecit colonellos super trunam sacristie dando vj s. pro die in summa s. xxviiij.

Item manuali suo dando iij s. et vj d. pro die in dictis iij diebus ascendit in summa s. xiiij.

Item expendidi in gisso pro claudenda hostio voltarum et operandum ibidem in locis necessariis in x. corbibus ecc. s. xxv.

Item Nanino pro opere vj dierum quibus operatus est super trunes ecclesie dondo in die vj. s. ascendit in summa s. xxxvj.

Item manuali suo dando pro diem iij s. et vj d. ecc. s. xxj.

Item expendidi in viij corbibus calcis pro pilastris et muro ortj dando pro corbe vj s. ascendit in summa s. x l. viij.

Item Nanino pro opere viiij dierum quibus operatus est ad construendum murum illum et pilastros orti dando pro die vj. s. ascendit in summa s. viij.

. . . .

Item in gisso pro reparanda sacristia et muranda et fenestra mutanda dando . . . . in summa lib. viij s. xij d. v.

MCCCLvij. Januarij.

Item eodem (die xxj) dedi Jacobo muratori pro tribus diebus quibus laboravit in quadam domo que est iuxta plateam ad rationem v s. per diem s. xv.

Item eodem die Magnanino manuali dicti magistri in dicto opere ad rationem duorum soldorum per die s. vj.

Item eodem die (xxviij) dedi magistro qui cooperit claustrum pro tegulis s. xvj.

. . . .

Marcij.

Item dedi Magistro Rigutio pro complemento operis suis pro reparatione spinarum lavatorij s. v.

Item eodem die (tercio aprilis) dedi Magnanino qui scopaverat et reparaverat capellam infirmorum s. ij.

Item uni qui reparavit cimiterium s. iij.

Item eodem die (xxviiij aprilis) dedi magistro Gerardo Chozo pro reparatione putei pro labore suo s. ij.

Item die eodem (i⁰ medij) dedi Dominicho infirmiario (sic) pro reparatione unius portichus infirmarie prope uno stilicidio quatuor doghorentibus gisso et operibus magistri et aliis necessariis in summa s. xxvj.

De mense Julij.

Item eodem die (xxj) dedi pro una porticu reparata in infirmaria iuxta puteum rasure pro degorentibus lambreclis, gisso et pro labore magistri et choopertoris predicte portichus s. xxxvj.

(Archivio di Stato di Bologna — Padri di S. Domenico. Libro d'amministrazione 1349—1357. $\frac{239}{7573}$).

Documento II.

1464.

„ . . . Fabrica per far fare la libreria de San Domenigo ecc.

c. 1. e segg. spese pei materiali

c. 2. v . . . . per le fenestre de vedro . . . L xxij

c. 4. v a la fabrica per prede, rosone e tere ecc. L iij s. x L x (?)

c. 5. r. a Gioanne de Copollo fornaxaro ecc. L xxvij

c. 17. r. 1465. a Lunardo tagliaprede ecc. L — x.

c. 17. v. Da Antonio Bonase per conto de le colone ecc. L iii. s. viiij.

„ A Lionardo fogaza (?) taglia prede . . . . . de basse e capitelli L. 1—.

c. po. r. Lonardo de Togaxe tagliaprede et Benedeto Brocho ecc. . . . . . . L.— s. xviiij

c. 21. v. 1465 A la fabricha de San Domenego L. una s. xiij . a Mº Aristottele ingegnero . . . . L. 1— s. xiij. ecc.

Segne a c. 35. r. 24 Agosto 1542. (Conto della fabrica quale si fa in capo al Dormitorio de giovani).

„Io frate Ludovico da Bologna ho recevuto dal P. F. Leandro per dar principio alla testa del Dormitorio lire cento . . . . L. 100

c. 41. r. „A Mº Sebastiano tagliaprede per carra 26 di masegne lire tre s. diecj . . . . L. 3 s. 10.

„A Jacomo dal lago maggior . . . . . s. 16. d. 6; a piero dal lago magiore L. 1. s. 10; a M. Jacomo muradore a bonconto de opere 6 L. 3.

c. 41. v. „a Hercule da Campiano per opere 3 s. 15; a Lorenzo da Bologna s. 5. d. 6; a Polo da Reggio s. 15.

c. 42. r. „A Donato da Como per opere 8 L. 1. s. 12: a M. Piero Zanetino per cuppi et pietre L. 1. s. 15; a Bastiano Mascarino L. 4.

c. 42. v.„ . . a Jacomo dal lago magiore per opere 4 per cavare et empire li fundamenti s. 16: a Donato dal lago maggiore et a Zoan Maria da Carpi s. 16.

(Segue): 1563. „Et a di 16 ditto (Aprile) a M. Thomaso dal Falcone a bon conto di masegne lire quatro . . . . L. 4.“

Seguono pagamenti ai muratori Zanino, Giovanni da Reggio, Giacomo capomastro, Giovanni da Carpi, Antonio dal lago Maggiore, Andrea da Como e ai taliapietre (nome dato allora anche agli scultori di professione) Alberto Sighicelli, Cristoforo da Cento, Alberto, Matteo, ecc.

c. 50. r. 1565. adi 22 di Novembre.

„ A mº Antonio Tribilia . . . . L. 5.

c. 51. r. „Item (1546. Dicembre) dato a maestro Jacomo da Ferrara taglia prede dalli 10 di dicembre in sin alli 26 di Novembre de ditto anno per mano del Sindico come pare alla vacchetta sua et in questo in una posta a f. 62 lire cinquanta per fare il fenestrono di masegne del dormitorio cioè . . . . L. 50.—

c. 51. v. „Ho dato a maestro Antonio Tribilia da li 23 di Ottobre insin alli dui di Magio 1551 a bon conto di pietre et quadretti, Curnisoni tolte per coprire la testa del dormitorio in quatro partite cone appare in questo a f. 63 cioe . . . . L. 273.—

c. 61. v. „1550. 22. Agosto. Jo frate Leandro son convenuto cum Mº Jacomo da Ferrara tagliapreda de fare il fenestrone di massegna del dormitorio nuovo de studenti a tutte sue spese et esser presente quando se mettera in opera per Ducati 15 di oro che sarano sesanta lire, et che sia bello . . . . L. 60.

(Seguono i nomi di tutti gli operai e manovali che lavoravano nelle fabbriche pel convento in quegli anni.)

c. 66. r. „MDXXXXXI Adi io di Giugno a Mº Antonio Tribilia a bon conto della fabrica scuti sei di oro cioè . . . . L. 24.

(In fine) „1551 di e 12 Julij. Il. Rº Padre fra Leandro ha fatto accordo con Maestro Antonio Tribilio et per lui fra Ludovico da Bologna et son convenuti insieme di pagarli otto lire et soldi dieci per pertiga della volta stabilita et fatta fin alli peducci a tutte sue spese cioè . . L. 8. s. 10

1548. „adi . . . . (sic) di Genaro. Deve avere Mº Antonio Tribilia muradore per fare assettare el tetto et muro sopra il tassello della Casaza delle stalle di drizzare li pilastri et fare et muro ecc. . . . . L. 60.“

(Archivio di Stato di Bologna. PP. di S. Domenico 136/7470. Zornale Fabrice conventis.) Vi sono anche incluse tutte le spese per le fabbrica dell' oratorio di Ronzano, che rimane tuttora, costrutto nel sec. XV.

Der Aufenthalt des Malers Sebald Beham während der Jahre 1525—1535.

Von Dr. **Alfred Bauch.**

Die Specialschriften von Rosenberg und Seibt über den Nürnberger und späteren Frankfurter Maler Sebald Beham haben viel Neues zur Lebensgeschichte des Künstlers gebracht.[1]) Sie enthalten aber noch manche der Aufklärung bedürftige Punkte. Vor Allem besteht zwischen Rosenberg und Seibt eine grosse Meinungsverschiedenheit über Beham's Aufenthalt während der Jahre 1525 bis 1534.

Rosenberg setzt das Verhör der „drei gottlosen Maler" Georg Pentz und der beiden Brüder Sebald und Barthel Beham, das zu ihrer Verbannung aus Nürnberg führte', „nach dem Monat Januar" 1525. Im Jahre 1528, bis zu welchem ihm sichere Nachrichten über den Verbleib Sebald Beham's fehlen, lässt er ihn wieder in Nürnberg sein, nachdem ihm wahrscheinlich der Aufenthalt in der Stadt wieder zugestanden worden war; 1530 gilt ihm die Anwesenheit Beham's in München als gewiss, und 1531 vermuthet er ihn wieder in Nürnberg. Für 1532 und 1533 fehlt ihm jede Andeutung über den Verbleib des Malers. Für 1534 nimmt er einen Aufenthalt desselben in Mainz an, und noch im selben Jahre 1534 trifft er den Künstler in Frankfurt am Main, wo dieser sich eine neue Heimstätte gründete, in der er bis zu seinem Tode (1550) verblieb.

Seibt nimmt mit Sicherheit an, dass dem Maler, nachdem er Ende Januar oder Anfang Februar 1525 aus Nürnberg ausgewiesen worden war, die Rückkehr nach Nürnberg noch vor 1528 wieder erlaubt wurde. Ein Aufenthalt des Malers 1528 in Nürnberg gilt ihm als erwiesen. Wie Seibt weiterhin angiebt, wurde Sebald Beham im Jahre 1529 zum zweiten Male aus Nürnberg ausgewiesen, und, nachdem er hierauf ein Wanderleben geführt, liess er sich 1531 dauernd in Frankfurt am Main nieder.

Im Folgenden wird der Nachweis erbracht werden, dass Sebald

---

[1]) Adolf Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der deutschen Renaissance. Leipzig 1875. — G. K. Seibt, Hans Sebald Beham, Maler und Kupferstecher (geboren 1500 zu Nürnberg, gestorben 1550 zu Frankfurt am Main) und seine Zeit. Frankfurt am Main 1882.

Beham bereits Ende Januar 1525 aus Nürnberg ausgewiesen wurde, dorthin aber noch im Spätherbst 1525 zurückkehrte, und dass seitdem — abgesehen von zeitweiliger Abwesenheit — die Stadt Nürnberg bis Ende Juli 1535 sein ständiger Wohnsitz blieb.

In den Jahren 1524 und 1525 hatte der Nürnberger Rath vielfach gegen sectirerische und sozialistische Bewegungen in der Bürgerschaft anzukämpfen. Zu den Rädelsführern gehörten die „drei gottlosen Maler" Georg Pentz und die beiden Brüder Sebald und Barthel Beham.[2]) Am 10. Januar 1525 wurden zunächst die beiden Beham beschickt und zur Rede gestellt „wegen irer uncristenlichen haltung vom sacrament und der tauf". Am 12. Januar waren bereits alle drei Maler im Gefängniss. Der Rath befürchtete, wie es scheint, sogar einen bewaffneten Aufruhr in der Bürgerschaft; denn am 17. Januar liess er die Maler befragen, „was sy mit den schwertschmid zu Erlang(en) gehandelt" hätten. Die Vernehmungen und der Prozess dauerten bis zum 26. Januar. An diesem Tage beschloss der Rath: „bey den 3 predigern rat suchen sampt den 3 doctoren, wie ein rat gepurn woll, mit den 3 malern verrer zuhandeln."[3]) Am selben Tage noch gaben die Befragten ihr Gutachten ab. Gegenüber dem milderen Urtheil der Rechtsconsulenten, das darauf hinauslief, sich mit einer Verwarnung zu begnügen, stimmten die Theologen für Ausweisung,[4]) und noch am nämlichen Tage (26. Januar 1525) oder Tags darauf mussten die Maler die Stadt verlassen.[5])

Die Verbannung wurde jedenfalls in der üblichen Weise gegen sie ausgesprochen, sich in einer bestimmten Entfernung von Nürnberg nicht betreten zu lassen.

Das Exil muss ihnen sehr hart angekommen sein: sie petitionirten immer und immer wieder beim Rath um Erlass der Strafe. Aber nichts

---

[2]) Die Processakten in Sachen der „drei gottlosen Maler" wurden, jedoch nicht ganz vollständig, veröffentlicht von Theodor Kolde in den „Beiträgen zur Reformationsgeschichte". Sonderabdruck aus den „Kirchengeschichtlichen Studien". Leipzig 1888, S, 228—250. — Einen neuen, vollständigen Neudruck dieser Akten dürfte das von Alfred Kurzwelly in Aussicht gestellte ausführliche Werk über den Maler Georg Pentz bringen. — Vgl. auch Friedr. Roth, die Einführung der Reformation in Nürnberg, Würzburg 1885, S. 250, und E. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1896, S. 831.

[3]) Rathsverlass von quinta post Pauli conversionis, 26. januarij 1525. Rathsmanuale 1525/26, Heft 11, Fol. 17a.

[4]) Rathschlagbuch No. 4 v. J. 1525, Fol. 195. — Kolde, S. 247.

[5]) Am 12. Januar 1525 wurden die drei Maler gefangen gesetzt. Im Rathschlag der Rechtsconsulenten und Theologen vom 26. Januar 1525 (Kolde, S. 247) heisst es von den Theologen, dass sie „nun by virzehen tage gefangen gelegen". Im Gefängniss brachten die Maler 15 Tage zu, weil der Lochhüter für jeden der drei Gefangenen für 15 Tage Unkosten berechnete. — Vgl. hierzu Alfr. Bauch: „Ein vergessener Schüler Albrecht Dürer's" in d. Mittheil. aus d. german. Nationalmuseum, 1896, S. 4, Anm. 6. — Hiernach ergiebt sich als Tag der Ausweisung der 26. oder 27. Januar 1525.

wollte ihr Bitten helfen; auch die Mutter der beiden Beham[6]) und Graf Albrecht von Mansfeld, die sich im März 1525 für sie verwandten, wurden vom Rath abgewiesen. Da trat zunächst eine Milderung für Pentz ein, dem der Rath unterm 28. Mai 1525 vergönnte, in Windsheim, das etwa zwölf Wegstunden von Nürnberg entfernt liegt, seinen Wohnsitz zu nehmen, aber mit dem ausdrücklichen Beifügen, dass er die Stadt Nürnberg und „eins rats gepiet“ zu meiden hätte.[7]) Wahrscheinlich wandten auch Sebald und Barthel Beham sich nach Windsheim, da sie am 19. August gemeinsam mit Pentz — wenn auch wiederum vergebens — an den Nürnberger Rath die Bitte richteten, ihnen die Rückkehr zu erlauben.[8])

Endlich aber liess der Rath sich doch zur Begnadigung der ausgewiesenen Künstler herbei: er verfügte am 16. November 1525: Auf herrn Melchior Pfintzings, brobst [zu St. Sebald in Nürnberg] furbeth Sebolt und Bartholmes den Behaim und Jorg Benntz, maler, ir straf von der stat begeben mit dem beding, das man ein sonder achtung und aufsehen haben woll, wie sy sich halten werden und sover sy sich voriger weiss unschicklich halten werden, woll man sy wieder von hynnen weysen.[9])

---

[6]) In einem Rathsverlass vom 8. März 1525 (Kolde, S. 250) heisst es, den Malern wurde „ir begern gegen irer mutter abgelaindt“. Es ist hier natürlich die Mutter der beiden Beham gemeint. Wie aber Neudörfer (G. W. K. Lochner, Joh. Neudörfer's Nachrichten von Nürnb. Künstlern und Werkleuten aus dem Jahre 1547, Wien 1875, S. 138) mittheilt, war Pentz in der Familie der Beham auferzogen worden, so dass die Mutter der beiden Beham auch als seine Mutter angesehn wurde. — Nur die beiden Beham waren in Nürnberg geboren, nicht aber Pentz, wie Joachim von Sandrart, Teutsche Academie, Nürnberg 1675, S. 233, irrthümlich angiebt. Pentz war als Fremder in Nürnberg eingewandert und wurde dort 1523 als Neubürger aufgenommen. Vgl. A. Bauch: „Die letzten Tage des Malers Pentz“ in d. Mittheil. aus d. german. Nationalmuseum, 1896, S. 44. — Zwei von Kolde nicht herangezogene Rathsverlässe, in welchen den Malern ihre Bitte um Wiedereinlass abgeschlagen wurde, sind folgende: Rathsverlass vom 10. Juli 1525 (Rathsman. 1525/26, Heft 3, Fol. 19a): Sebald und Bartholmes Beheim, den malern, ir pit umb nachlassung irer aufgelegten straf laynen. Burgermeister. — Rathsverlass vom 19. August 1525 (Rathsman. 1525/26, Heft 5, Fol. 8a): Sebald und Bartholmes den Beheimen und Jörgen Bentzen abermals leynen, sy einkommen zelassen. Burgermeister junger.

[7]) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, zweite Reihe, Nördlingen 1862, S. 53 und 54. — Rathsverlass vom 27. Mai 1525 (Rathsman. 1525/26, Heft 2, Fol. 11b): Jorg Pentzen, maler, vergönnen das er sich zu Windsheim nyderthun und do burger werden müg, doch das er dise stat und ains rats gepiet meyd. Burgermeister. — Am folgenden Tage theilte der Nürnberger Rath diesen Beschluss dem Maler brieflich mit. Briefbuch des Nürnberger Raths im k. Kreisarchiv Nürnberg No. 39, Fol. 239r und 240a.

[8]) Siehe Anm. 6 am Schluss.

[9]) Rathsmanuale 1525/26, Heft 8, Fol. 11a. — Theodor Kolde, Andreas Althamer, der Humanist und Reformator in Brandenburg-Ansbach, 1895, S. 17. — Die Maler Sebald und Barthel Beheim sehen wir auch sonst noch in Beziehung zu Melchior Pfinzing. Sie malten sein Wappen. Rosenberg S. 115 No. 266 und

Die Maler, die eine so grosse Sehnsucht nach Nürnberg zog, werden gewiss bald, also noch im Spätherbst 1525, zurückgekehrt sein.

Nun ergiebt sich ganz von selbst Nürnberg als Entstehungsort für Sebald Beham's Zeichnungen zu dem Buche, das der Nürnberger Buchdrucker und Briefmaler Hans Wandereisen 1526 unter dem Titel herausgab: das Babstum mit seinen Gliedern, gemalet und beschrieben, gebessert und gemehrt 1526. Gedruckt zu Nürnberg durch Hans Wandereisen.

Noch im selben Jahre (1526) musste sich der Nürnberger Rath wiederum mit Abwehr kirchlich abweichender Ansichten befassen. Von Nürnberger Bürgern wurden unter Anderen als „Schwärmer" verdächtig der Maler Hans Greifenberger, der schon einmal wegen Sectirerei in Untersuchung gezogen worden war, dann Hans Sachs, zweifellos der Nürnberger Schusterpoet, ferner der Kantor bei St. Sebald Andreas von Löwen, der Buchdrucker Lienhard Fink, bekannt durch sein frühes Eintreten für Luther, und endlich — die beiden Brüder Sebald und Barthel Beham. Aus den Quellen geht jedoch nur soviel hervor, dass der eine der Brüder Beham, der „des sacraments halb auch verdacht" war, ohne besondere Strafe davonkam; nur sollte im Geheimen sein ferneres Verhalten beobachtet werden. Der andere Bruder, wohl der trotzigere von ihnen, Sebald, zeigte sich aufsässig, und es musste ihm erst bedeutet werden: wenn er nicht zum Verhör erschiene, werde man ihn ins Loch führen lassen.[10])

Diese neue Behelligung und die Stellung unter Polizeiaufsicht, wie wir heut sagen würden, mag für Barthel mit Anlass gewesen sein, Nürn-

---

S. 88 No. 85. — E. Aumüller, Les petits maîtres allemands, Munich 1881, S. 18 No. 99 und S. 71 No. 71.

[10]) Rathsverlass vom 9. August 1526 (Rathsmanuale 1525/1526, Heft 5, Fol. 18a): Von wegen der angegebenen schwyrmer, nemlich Greyffenbergers, Hans Sachsen, Endres Leone, cantor zu sant Sebald, und Linhart Fincken, ist verlassen, desz Greyffenbergers halb, der seinem weyb selbs das sacrament geraicht hat, bei den theologi und andern doctoren zuratschlagen, desgleichen des cantors halb auch und her widerpringen. Die 2 maler, die noch nit beschickt sind, zu erkundigen, nachmals beschicken und der schwirmerey halb vom sacrament auch zu bemeren. Den pfaffen, der bey Bernhard Glatz ist, gleicherweis zubeschicken und zumern. C. Coler. J. Paumgartner. — Rathsverlass vom 16. August 1526 (Rathsmanuale 1526/27, Heft 5, Fol. 27b): Greiffenbergern, der vergangener zeit seinem weyb selbs das sacrament geraicht hat, das im nit gezimpt, dhweyl es nit sein ampt ist und im an kirchendinern nit gemangelt, von der stat zuweisen. Den cantor von sant Sebald, der nichtz vom sacrament helt, vor durch einen der prediger unterrichten zulassen und darnach auch von diser stat zuweisen. C. Coler. J. Paumgartner. — Sich Pehaim, malers, der des sacraments halb auch verdacht ist, sag disz malsz benugen zulassen und doch daneben seinerhalb in gehaimbd kundschaft zumachen, wie ers halt. Die herrn ut supra. Seinen, des Pehaims, bruder, der uf beschicken ungehorsam erschienen ist, widerumb zubeschicken, zumeren und, wo er aber nit köm, in ins loch führen zelassen. Ut supra. — Vgl. hierzu Alfred Bauch, Barbara Harscherin, Hans Sachsens zweite Frau, Nürnberg 1896, S. 56.

berg den Rücken zu kehren; denn schon im folgenden Jahre 1527 sehen wir ihn in München als Künstler thätig. In seine Vaterstadt kam er nur noch einmal im Jahre 1532: wenigstens spricht hierfür der Inhalt eines Rathsverlasses[11]) vom 28. Juli 1532: „Bartholmes Behaim mit 4 fl vereren.“ An einen Patrizier gleichen Namens ist nicht zu denken, und ein anderer Nürnberger Bürger Bartholomes (Barthel) Beham lässt sich gleichzeitig nicht nachweisen; man kann somit nur auf den Maler muthmassen, der wahrscheinlich diese Verehrung als Gegengabe für ein dem Rathe dedicirtes Kunstwerk erhalten hat.

Ich kehre nun wieder zu Sebald Beham zurück. Von seinem ferneren Aufenthalt in Nürnberg giebt Zeugniss einmal seine im Jahre 1528 herausgegebene und von dem Nürnberger Dichter Hans Sachs mit erklärenden Versen versehene Holzschnittcomposition „Das Bauernfest zu Mögeldorf“[12]), einem nahe bei Nürnberg an der Pegnitz gelegenen Pfarrdorfe, und dann die von ihm 1528 in Nürnberg veröffentlichte Schrift von der Proportion der Rosse.

Auf den letzteren Punkt verlohnt es sich etwas näher einzugehen, da die bisherigen Darstellungen das Quellenmaterial nicht erschöpft haben. Joachim Camerarius erwähnt: Dürer habe sich mit der Proportion der Rosse beschäftigt und bereits Messungen angestellt. Was Dürer aber hierüber aufgezeichnet, sei ihm durch die Treulosigkeit gewisser Leute entwendet worden, weshalb er später dies Vorhaben ganz aufgegeben habe. Dafür aber konnte er noch seine vier Bücher von menschlicher Proportion vollenden, die bereits in Druck waren, als er am 6. April 1528 aus dem Leben schied.

Da tauchte das Gerücht auf, der Maler Sebald Beham und der Formschneider Hieronymus Andreä hätten vor, ebenfalls ein Buch von der Proportion herauszugeben. Man schöpfte sogleich Verdacht, dass sie das Dürer abhanden gekommene Manuscript — worunter also doch nur die Dürer entwendeten Aufzeichnungen über die Proportion der Rosse gemeint sein konnten — in Druck erscheinen lassen wollten. Der Rath liess ihnen daraufhin am 22. Juli 1528 bedeuten: „das si bey eins rats straf, die man an leib und guet gegen ine woll fürnemen, sich enthalten, das abgemacht büchlin von der proporcion, das aus Albrecht Durers kunst und buchern abhendig gemacht worden, im druck ausgeen zulassen, so lang pis das

[11]) Rathsmanuale 1523/24, Heft 4, Fol. 3b. — Vgl. Anm. 6, wo der Maler in Rathsverlässen 1525 ebenfalls als Bartholmes Beheim erscheint.

[12]) Rosenberg, S. 13 und 131, No. 264. — Aumüller, S. 85, No. 246. — Rosenberg citirt die Ausgabe der Werke Hans Sachsens vom Jahre 1589. In der Tübinger Hans Sachs-Ausgabe von A. von Keller, V. Band (1870), S. 279, tragen die Verse die Ueberschrift: „Schwanck. Der pawern-tantz, versammelt auss mancherley dörffern“ und sind versehen mit der Datirung: Anno salutis 1528 am 15 tag Martii.“ In Nürnberg stand mir diese Holzschnittcomposition nur ohne die erklärenden Verse von Hans Sachs zur Verfügung, so dass ich eine Controlle bezüglich der Verse selbst nicht vornehmen konnte.

recht werk, so Durer vor seinem absterben gefertigt und in druck ist, ausgee und zu liecht pracht werd".[13]) Der Verdacht war unbegründet, denn weder Hieronymus Andreä, der das „rechte" Werk Dürer's zu drucken hatte, noch Sebald Beham erlitten eine Strafe wegen Diebstahls. Ja, man hatte es nicht einmal mit einem Plagiat zu thun: zeigt doch ein Vergleich des Dürer'schen Proportionswerks mit Sebald Beham's Proportion der Rosse und dessen Kunst- und Lehrbüchlein, das später zu Frankfurt erschien, dass die beiden Künstler in ihrer Methode von einander abweichen.[14]) Beham wollte eben nur mit seiner Publikation eher auf den Plan treten: es handelte sich um weiter nichts als ein Concurrenzunternehmen.

Das Verbot des Rathes, ein Buch drucken und erscheinen zu lassen, das sonst nichts mit Dürer's Proportionswerk zu schaffen hatte, und das nach Beham's eigener Versicherung nicht „eines anderen Meinung" und von ihm selbst „ersucht und erfunden" war,[15]) musste dem Künstler gewiss als ein ungerechtes erscheinen. Er wurde daher beim Rath vorstellig und wird sich auch gegen die erhobene Anschuldigung verwahrt haben. Aber da er nun einmal schon von früher her beim Rath übel beleumdet war,[16])

---

[13]) So der Passus nach dem Rathsbuch No. 14, Fol. 228b. — Die Rathsbücher sind eine officielle Redaction der Rathsmanuale, bestimmt für den amtlichen Gebrauch des Raths. Die Rathsbücher enthalten nur die wichtigeren Rathsverlässe, manchmal in etwas anderer Fassung, als die unmittelbar in den Rathssitzungen protokollirten Verlässe, wie sie in den Rathsmanualen vorliegen. — In den Rathsmanualen von 1528/29, Heft 4, Fol. 14b, lautet der Rathsverlass: Quarta 22. juli 1528. Iheronimus, formschneider, und Sebald Behem, malern, soll man verpieten, nichts der proporcion halber ausgeen zulassen, pis das exemplar, vom Durer gemacht, ausgangen und gefertigt ist, bey straf eins erbern rats, die man gegen iren leib und gutern furnemen wurd. C. Coler. H. Rieter. — Vgl. J. Baader, I, S. 10 und Lochner S. 156.

[14]) Seibt, S. 15, irrt mit seiner Ansicht, dass Sebald Beham durch die Verordnung des Nürnberger Raths gezwungen war, eine andere Constructionsmethode als Dürer anzuwenden; denn Sebald Beham hielt sich, wie im Folgenden zu ersehen ist, nicht an das Verbot des Raths, sondern veröffentlichte sein Büchlein von der Proportion der Rosse noch v o r dem Erscheinen des Dürer'schen Proportionswerks. Zu einer Aenderung der Constructionsmethode wäre also schwerlich noch Zeit gewesen, und ausserdem blieb Beham bei seiner abweichenden Methode auch in seinem 1546 zu Frankfurt a. M. erschienenen Kunst- und Lehrbüchlein, obwohl dort der Nürnberger Rath doch nichts hineinzureden hatte. — M. Thausing, Dürer, Leipzig 1884, 2. Auflage, II. Band, S. 325. Rosenberg, S. 15.

[15]) Rosenberg, S. 14 und 15.

[16]) Schon im Jahre 1521, als Sebald Beham noch Malergeselle war, hatte sich der Rath mit ihm zu beschäftigen; denn mit grösster Wahrscheinlichkeit ist folgender Rathsverlass auf Sebald Beham zu beziehen: Quinta Wunibaldi 25. novembris 1521 (Rathsmanuale 1521/22, Heft 9, Fol. 9): Sebolt, malergesellen, von seiner ungeschickten red wegen, so er gegen aim bruder prediger ordens gesagt, sein prediger predigt das evangelium als ein posswicht, 4 tag auf ein thurn strafen, sovern er bürger ist; wo nicht, sovil tag ins loch mit dem leib zuverpringen. Frist natalis. Und solche straf dem Hertzogen, prediger, anzeigen mit dem anhang:

blieben seine Bemühungen, eine Rücknahme des Verbotes zu erlangen, ohne Erfolg. Ueber die Abweisung seiner Bitte giebt ein Rathserlass vom 26. August 1528 Kunde: Bey einem rathe ist ertailt, Sebalden Beheim, maler, sein suppliciren abzulaynen und zusagen: meine herrn lassen es noch bei vorigem beschied bleiben, das er nichts drucken lasse von seinem gemachten buch, bis des Dürers buch vor im druck gefertigt werde und ausgee.[17]) Da kümmerte sich Beham, seinem trotzigen Charakter entsprechend, nicht weiter um das Verbot, sondern liess sein Buch noch vor Publikation des Dürer'schen Proportionswerkes, die erst Ende October 1528 erfolgte,[18]) erscheinen. Daraufhin verfügte der Rath am 31. August 1528: Sebald Beheim beschicken, dergleichen, were sein buchlein gedruckt, und herwiderbringen.[19]) Am nächsten Tage, dem 1. September, ordnete der Rath die Verhaftung des Künstlers an. Doch die Nürnberger hängen Keinen, sie hätten ihn denn: Sebald Beham hatte sich der Verhaftung durch die Flucht entzogen.[20]) Wie es scheint, war er aber nur mit knapper Noth entkommen. Am 6. October 1528 liess nämlich der Rath der Frau des Malers dessen Rock zustellen,[21]) was doch wohl nur so zu erklären ist dass die Häscher den Maler schon gefasst hatten, so dass er sich nur mit

ein rat woll sich versehen, er werd dem bruder umb sein unzeitig red, damit er den maler bewegt hat, auch strafen und fürkommen, das hinfüro dergleichen nicht mer gescheh, unrat zuverhüten. Leo Schurstab. P. Beheim. — Und sich nachvolgend bei dem frauenwirt erkundigen, wie es seine weiber gegen ainer frauen, bei der ein predigermunich gewest sein soll, gehandelt haben, und solhs herwiderpringen. P. Beheim.

[17]) Rathsbuch 14, Fol. 249a. — In den Rathmanualen 1528/29, Heft 5, Fol. 19a lautet dieser Verlass: Quarta 26. augusti 1528. Sebald Beheim, maler, sein begern ablaynen, und noch bei vorigem bescheid lassen bleiben, nichts ausgeen zulassen, bis Dürer drug vor ausgee. H. Rieter.

[18]) A. von Eye, Leben und Wirken Albrecht Dürers, Nördlingen 1860, S. 463. — K. Lange und F. Fuhse, Dürer's schriftlicher Nachlass. Halle a. S. 1893, S. 236.

[19]) Rathsmanuale 1528/29, Heft 5, Fol. 23a. — Seibt, S. 14, giebt also irrthümlich an, dass Sebald Beham's Proportion der Rosse erst erschienen sei, als das Dürer'sche Proportionswerk bereits herausgegeben war.

[20]) Die hierauf bezüglichen Rathsverlässe, die wie der im Text citirte vom 31. August 1528 in der kunstgeschichtlichen Litteratur noch nicht verwerthet wurden, mögen ihrem ganzen Wortlaut nach folgen: Eritag 1. septembris 1528 Sebalden Beheim von stund an uff den thurn in die straf schaffen, nachmals retig werden, wenn man ihn herablassen wolle, auch das verkaufen des buchs von neuem verpieten und die bucher von Frankfurt widerbringen zu lassen bei straf, so lang ufm thurn zubleiben. Je(ronymus) Baumgartner. H. Geuder." Rathsmanuale 1528/29, Heft 5, Fol. 24b. — Dann heisst es auf demselben Folium zum gleichen Tage weiter: Sebald Beheim, so er betreten, in das loch legen, weil er gewichen, auch die bucher und form niderlegen. Je(ronymus) Baumgartner. H. Geuder.

[21]) Rathsmanuale 1528/29, Heft 7, Fol. 4b: Dinstag 6. octobris 1528: Sebald, malers, rock seinem weib zustellen. Je. Baumgartner.

Hinterlassung seines Rockes ihren Händen entwinden konnte. So musste der Rath sich damit begnügen, die gedruckten Exemplare des Beham'schen Proportionsbuches, soweit sie noch nicht verkauft wären, sammt den Formen zu confisciren.[22])

Die freiwillige Verbannung Beham's war nicht von langer Dauer, Schon am 3. Dezember 1528 beschloss der Rath, ihn auf eine bürgerliche Strafe, „soverren er sich darein begibt“, wieder einkommen zu lassen.[23]) Der Maler zögerte jedoch, unter dieser Bedingung zurückzukehren, und setzte es durch, dass ihm am 6. Februar 1529 seine Strafe erlassen und er mit einer „sträflichen Rede“, also mit einem blossen mündlichen Verweise davon kam.[24])

„Im Jahre 1529 wurde Beham zum zweiten Male aus Nürnberg ausgewiesen“, schreibt Seibt, der sich bei dieser Ansicht weniger auf Sandrat's Angabe stützt als auf eine Notiz, welche aus dem Jahre 1618 stammt und also fast ein Jahrhundert später niedergeschrieben ist. Sandrat erzählt:[25]) „weiln er aber zimlich liderlich gelebt und allerley ungeschickte (unschickliche) Sachen gebildet, hat er sich von Nürnberg nacher Frankfurt gemacht.“ Die andere Nachricht aus dem Jahre 1618 findet sich in einem Verzeichniss, welches der Nürnberger Zoll- und Wagmeister Paul Behaim von seiner Kupferstichsammlung im Jahre 1618 anfertigte. Bei Erwähnung des Kupferstiches, das ein vom Tode überraschtes Liebespaar darstellt, macht Paul Behaim die Bemerkung: „propter quam picturam Sebaldus Beham civitate fuit ejectus.“ Rosenberg, der bei seiner Schilderung ebenfalls diese beiden Ueberlieferungen in Betracht zieht, hat schon mit scharfem kritischen Blick sich gegen deren Glaubwürdigkeit ausgesprochen. Ich füge noch bei, dass die Ausweisung, wäre sie erfolgt, sicher in den Rathsprotokollen, in welchen alle Beschlüsse des Nürnberger Rathes ver-

---

[22]) Siehe Anm. 20 am Schluss.

[23]) Rathsmanuale 1528/29, Heft 9, Fol. 4a: Donerstag 3. decembris 1528. Sebalden, maler, uf ein burgerliche straf, soverren er sich darein begibt, lassen einkumen. J(unger) burgermeister. — Dass hier der Maler Sebald Beham gemeint ist, geht aus dem Register zu den Rathsmanualen hervor, wo er als „Sebald Beheim, maler“ bezeichnet ist. — Ausführlicher ist dieser Rathsverlass im Rathsbuch 14 (N) Fol. 275b gehalten: Ertailt ist, das man Sebalden, maler, der vergangener tag, als man ine umb sein ungehorsam uf einen thurn geschafft, entwichen, uf burgerliche straf, soverren er sich darein begebe, wider soll einkomen lassen. Actum mitwoch (!) 3. decembris anno 1528 per den j(üngern) burgermeister [i. c. Hans Bömer]. — Diese Stelle aus dem Rathsbuch findet sich auch citirt bei Lochner a. a. O. S. 139, aber mit dem unrichtigen Datum 1. December 1528.

[24]) Rathsmanuale 1528/29, Heft 11, Fol. 12b: Sambstag 6. februarij 1529. Sebolten, maler, sein straf nachlassen mit einer streflichen red. S. Gross.

[25]) Joachim von Sandrart, Teutsche Academie, Nürnberg 1675, S. 233.

[26]) Rathsman. 1529/30. Heft 13, Fol. 13b. Dinstag 22. marcy 1530: Sebald, malers, dochter, 3 kind, in die fündel schaffen, bis der vater gesund wird und sy neren kan. Burgermeister. — Im Register zu den Rathsmanualen steht: Sebald, malers, kind.

bucht sind, einen schriftlichen Niederschlag gefunden hätte, was aber nicht der Fall ist.

Aus den oben angezogenen, bisher nicht benützten authentischen Quellen geht vielmehr hervor, dass der Maler im Jahre 1529 nicht und am wenigsten wegen lüderlichen Lebenswandels oder unzüchtiger Bilder aus Nürnberg ausgewiesen wurde, sondern dass er im Februar 1529 aus seiner zweiten, diesmal aber freiwilligen Verbannung nach Nürnberg zurückkehrte.

Im März 1530 verlautet von einem kranken Maler Sebald, dessen drei Töchterlein bis zur Genesung des Vaters in der Findel verpflegt werden sollten.[26]) Obwohl der Künstler öfter kurzweg „Sebald, Maler" genannt wird, auch verheirathet war, so dass er also der Vater der erwähnten Kinder gewesen sein konnte, so ist hier doch möglicherweise der sonst unbekannte Maler Sebald Greiff gemeint, der später im Jahre 1532 als Stadtpfeiffer angenommen wurde.[27])

Im Juni 1530 finden wir den Künstler in München. Damals kam Kaiser Carl V. auf seiner Reise zum Augsburger Reichstage über München wo ihm während seines Aufenthaltes (10. bis 14. Juni 1530) grosse Festlichkeiten veranstaltet wurden.[28]) Am Tage seiner Ankunft führte man ihm eine halbe Meile von München ein kriegerisches Schauspiel vor, den Sturm auf eine Veste, wovon Sebald Beham auf einem Holzschnitt, datirt vom 10. Juni 1530, eine Abbildung giebt. Seine Darstellung stimmt genau überein mit der Schilderung, die der gleichzeitige Chronist Sebastian Franck von diesem Manöver entwirft.[29]) Dies und die Ansicht von München, die der Künstler links auf seinem Holzschnitt angebracht hat, lassen den sicheren Schluss zu, dass er als Augenzeuge bei diesem Schauspiel zugegen war.

Bezüglich der Anwesenheit Beham's in München herrscht zwischen Rosenberg und Seibt keine Meinungsverschiedenheit. Für das Jahr 1531 aber gehen ihre Ansichten weit auseinander. In diesem Jahre liess der kunstliebende Cardinal Albrecht von Mainz das sogenannte Beham'sche Gebetbuch mit Miniaturen schmücken, von denen sechs von Sebald Beham, die übrigen zwei von dem Nürnberger Illuministen Niclas Glockendon ausgeführt

---

[27]) Rathsman. 1532/33, Heft 8, Fol. 24a. Quarta 13. novembris 1532: Dem schneider, der umb das pfeifer ampt wirbt, ain zerung schenken und zu gemainer stat pfeifer Sebalden, maler, anzunemen. P. Gruntherr. — In den Nürnberger Jahresregistern (Stadtrechnungen) von 1532, wird unter den Stadtmusikanten keiner mit den Vor- oder Zunamen Sebald erwähnt. Dagegen findet sich in den Jahresregistern von 1533 ab ein S e b a l d Greyff unter den Stadtmusikanten aufgeführt, der also mit dem Maler Sebald identisch ist.

[28]) Chr. Fr. Stälin, Aufenthaltsorte K. Karls V. Forschungen zur deutschen Geschichte, 1865, Band V, S. 571. — Hermann Baumgarten, Geschichte Karls V. 1892. 3. Band, S. 27 und 28.

[29]) Chronica, Zeytbuch und Geschychtbibel von Anbegyn biss inn diss gegenwertig 1531. Jar . . . durch Sebastianum Francken, Anno MDXXXI, Fol. 228r.

wurden. Auf der ersten Seite des Gebetbuches machte der Cardinal die eigenhändige Bemerkung: Anno domini MDXXXI completum est presens opus sabbato post invocavit. Albertus Cardinalis manu propria scripsit. Rosenberg verlegt die Anfertigung der Miniaturen nach Nürnberg. Da aber die Bemerkung den Anschein erweckt, als habe der Cardinal damit bestätigen wollen, das Werk sei in seiner Gegenwart zum Abschluss gebracht worden, so stimme ich der Annahme Seibt's bei, dass der Cardinal die beiden Künstler für diese Arbeit nach Aschaffenburg, der Sommerresidenz der Mainzer Kurfürsten, oder nach Mainz selbst berufen habe, zumal Beham auch später noch einmal am Hofe des Cardinals anzutreffen ist: er vollendete 1534 die berühmte Tischplatte des Cardinals, die wegen der vertrauten Kenntniss, die der Künstler in seinen bildlichen Darstellungen vom Hofe des Kirchenfürsten und von den intimen Beziehungen des letzteren zeigt, nur in Mainz entstanden sein kann.

Dagegen kann ich Seibt nicht beipflichten, wenn er den Beweis Rosenberg's nicht für stichhaltig findet, dass Beham weiterhin im Jahre 1531 sich wiederum in Nürnberg aufgehalten habe, weil er damals seine figurenreichen Compositionen in Holzschnitt, die sieben Planeten, bei dem Nürnberger Formschneider[30]) und Illuministen Albrecht Glockendon verlegte.

Auch noch einen anderen Holzschnitt mit der Darstellung einer Dorfkirchweih, liess Beham im Jahre 1535 bei Albrecht Glockendon in Nürnberg drucken und erscheinen. Dieses Blatt soll, wie Seibt angiebt, von Beham ebenfalls nicht mehr in Nürnberg, sondern in Frankfurt am Main gezeichnet worden sein, während Rosenberg es für möglich hält, dass die Entstehungszeit dieses Holzschnittes, da es von ihm auch Abdrücke ohne Jahreszahl giebt, früher und zwar noch in den Nürnberger Aufenthalt Beham's zu setzen ist.

Was besagen hingegen die Quellen? Erstens, dass Beham nicht, wie Seibt ausführt, schon 1529 Nürnberg für immer verlassen und auch nicht bereits 1531 seinen festen Wohnsitz in Frankfurt a. M. genommen hat, zweitens, dass auch die Annahme Rosenberg's, Beham sei in Frankfurt seit 1534 ansässig gewesen, eine irrige ist. Der Maler hatte vielmehr, nachdem er 1528 aus Nürnberg entflohen und 1529 dorthin wieder zurückgekehrt war, noch bis Ende Juli 1535 — abgesehen von zeitweiliger Abwesenheit — seinen ständigen Wohnsitz in Nürnberg. Es liegt demnach kein Grund vor zu zweifeln, dass die zuletzt erwähnten Holschnitte aus den Jahren 1531 und 1535, die in Nürnberg verlegt wurden, auch in Nürnberg selbst von der Hand des Künstlers entworfen worden sind.

Die irrthümliche Annahme Seibt's, Beham habe schon 1531 in Frankfurt a. M. sein Domizil gehabt, hängt mit dem Monogramm des Künstlers zusammen. Seibt hält nämlich die alte Tradition, Beham HSP habe, sobald er in Frankfurt ansässig war, das P seines Monogramms, mit dem er

[30]) Albrecht Glockendon war ausser Illuminist auch Formschneider. — Siehe das Verzeichniss der Nürnberger Formschneider von Joseph Baader in A. von Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, Leipzig 1868, I. Jahrgang, Seite 234.

seine Arbeiten noch 1530 bezeichnete, in ein B umgewandelt, für durchaus glaubwürdig. Ein Kupferstich, eine hohe, reich verzierte Vase, mit der Jahresangabe 1531 trägt zum ersten Mal das Zeichen ISB, und deshalb bezeichnet Seibt diesen Kupferstich als den ersten „Frankfurter" Kupferstich Beham's.

Der Grund der Umwandlung des P in B ist nach Seibt einfach der, dass in Oesterreich und Franken sich der althochdeutsche Anlaut p länger gehalten hat, als z. B. im Maingau und in der Wetterau. Aber auch dieser Grund ist nicht stichhaltig: schon in den Nürnberger Bürgerverzeichnissen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird der Familienname Beham bald mit P, bald mit B geschrieben. Die Lautverschiebung war in Nürnberg auch noch in den ersten Decennien, ja länger in Fluss, aber sie war doch schon so weit durchgedrungen, dass, wie schon die aufgeführten Quellencitate besagen, der Name Behaim (Beham) schon fast ausschliesslich mit weichem Anlaut, also mit B gesprochen wurde; denn nur in einem einzigen Rathsverlass vom 16. August 1526 wird der Familienname des Künstlers „Pehaim" geschrieben. Consequenz in der Orthographie lag der damaligen Zeit überhaupt fern. Auch Sebald's Bruder Barthel Beham — und darauf hätte Seibt achten sollen — verfuhr in seinem Monogramm nicht consequent: in Handzeichnungen von 1502, 1503, 1504, 1505 und 1512, die also noch in Barthel Beham's Nürnberger Zeit gehören, wählte er das Monogramm B B,[31]) in Arbeiten von 1527 und 1529 bediente er sich dagegen des Monogramms B P,[32]) um 1530 und 1531 entweder Bartholome Beham oder wieder B B zu signiren.[33]) Wenn also Sebald Beham in seinem Monogramm schwankt, so zeigt er sich eben bezüglich der Orthographie auch nur als Kind seiner Zeit; und wenn er dann schliesslich 1531 das P in seinem Monogramm zu B umwandelte, so brachte er damit sein Künstlerzeichen nur in Einklang mit der in Nürnberg üblichen Aussprache seines Namens: Beham. Ich kann daher auch der Ansicht Rosenberg's, Sebald Beham habe mit der Aenderung seines Monogramms den Anfang einer neuen Periode seines Lebens andeuten wollen, nicht beipflichten.

Erst im Jahre 1535 schied Sebald Beham aus dem Nürnberger Bürgerverbande: er erschien am 24. Juli 1535 „in offenem Rathe", sagte persönlich, wie es Vorschrift war, sein Bürgerrecht auf und wurde „der Ordnung nach" in die Losungstube gewiesen.[34]) Hier in der Losungstube, wo von

---

[31]) Rosenberg, S. 81 unter Handzeichnungen No. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. und 13.

[32]) Ebenda, S. 85, No. 39 und S. 88, No. 92.

[33]) Ebenda, S. 79, No. 22 und S. 88, No. 89.

[34]) Rathsmanuale 1535/36, Heft 5, Fol. 1b. Sambstag 24. julij 1535. Sebald Beham, maler, hat sein burgerrecht im offnen rath aufgesagt und ist der ordnung nach in die losungstuben gewisen. Burgermeister. — Im Rathsbuch 17 (Q), Fol. 72a heisst es: Sebald Beham, der maler, hat sein burgerrecht mit ubergebung gewonlicher verschreibung in offnem rath aufgesagt und ist darauf umb abschied in die losungstuben gewisen. Per die burgerherrn. 24. julij 1535.

den austretenden Bürgern die etwa noch unbezahlte Losung, d. h. die etwa noch rückständige directe Steuer von Capital und Einkommen, sowie die Nachsteuer, eine nach dem gesammten Vermögensstande des Ausscheidenden bemessene nachträgliche Abgabe, erhoben wurden, fand er sich noch am selben Tage ein, hatte aber nichts zu erlegen,[35] ein Beweis, dass er es in Nürnberg mit aller seiner Kunst zu keinem Vermögen gebracht hatte.

Von Nürnberg wandte er sich nach Frankfurt am Main, wo ihm ein besserer Verdienst winkte. Hier hatte er schon früher Verbindungen angeknüpft: bereits im Jahre 1533 waren dort bei Christian Egenolff seine Holzschnitte zum Alten Testament unter dem Titel erschienen: „Biblisch Historien, figürlich fürgebildet durch den wolberümpten Sebald Beham von Nürnberg. HSB."[36]

Christian Egenolff, der erste ständige Buchdrucker Frankfurt's, der aber zugleich auch Verlagsbuchhändler war, wusste die tüchtigsten Illustratoren für seine buchhändlerischen Unternehmungen zu gewinnen.[37] Auch Sebald Beham wurde, als er sich in Frankfurt ansässig gemacht hatte, noch vielfach von ihm beschäftigt. Es hat daher die Vermuthung Rosenberg's, Sebald Beham habe auf Egenolff's Veranlassung seinen Wohnsitz Nürnberg mit Frankfurt vertauscht, sehr viel für sich.

[35] Bürgerbuch von 1534—1631 (M. S. 238) Fol. 190b: Sebald Beham, maler, resignavit, dedit litteram et o sabbato vigilia Jacobi (24. Juli) 1535.

[36] Ph. F. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1862, S. 63.

[37] H. Grotefendt, Christian Egenolff, der erste ständige Buchdrucker zu Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. 1881. Seibt S. 42 und Rosenberg S. 40 und 41.

Zum Holzschnittwerke Erhard Schön's und Peter Flötner's.

Von **Campbell Dodgson.**

Heller (Leben und Werke Dürer's No. 2091) beschreibt ausführlich und genau einen schönen anonymen Holzschnitt: Johann Teuschlein von Frickenhausen, Prediger in Rothenburg a. d. Tauber, überreicht dem Bischof von Würzburg seinen Index zu den Werken des heil. Augustin; oben steht Maria mit dem Kinde zwischen S. Kilian und S. Lorenz. Der Index wurde 1517 in Nürnberg von F. Peypus für J. Koberger gedruckt. Den Titel umrahmt die bekannte Bordüre mit der Taufe Christi, B. app. 30. Der fragliche Holzschnitt (H. 165. Br. 146 mm) steht auf der Rückseite des Titels; der Text oben und unten ist mit beweglichen Typen gedruckt. Auch Passavant (III. s. 191, No. 203b.) erwähnt das Blatt, mit der Bemerkung, es sei im Stile von H. S. Beham. Mit Beham hat es sicher nichts zu thun. Mir scheint es vielmehr ein charakteristisches Werk des E. Schön zu sein, dessen Illustrationen zum Hortulus Animae Peypus im selben Jahr, 1517, für Koberger druckte. Das Blatt hat viel Aehnlichkeit mit Schön's Hauptwerk, dem Rosenkranz (Pass. 35). Der Gesichtstypus der Jungfrau kommt im Engelkreise innerhalb des Rosenkranzes wiederholt vor. Er ist auch mit der heil. Katharina und mit dem das Schweisstuch links tragenden Engel zu vergleichen. Das stark betonte Auge ist besonders charakteristisch. Die langen, schlanken Finger, ohne Andeutung der Gelenke oder Nägel, sind weiter zu beachten. Der Nimbus des Kindes durchkreuzt auf eigenthümliche Weise die seine Mutter umstrahlende Glorie. Aehnliches kommt auf dem Rosenkranze und auf der S. Anna Selbdritt des Hortulus (B. 24) vor. Die Gesichter des heil. Lorenz, des bischöflichen Kaplanes und des knieenden Doctors sind für Schön geradezu typisch, und gleiche Züge sind unter den Engeln und Heiligen des Rosenkranzes leicht aufzuweisen.

Beiläufig sei bemerkt, dass die Passionswerkzeuge tragenden Engel links und rechts von der Taufe Christi auf der umstehenden Titelbordüre von der Radirung Dürer's (B. 26) von 1516 mit wenigen Veränderungen entlehnt sind, während das halbdrapirte Todesskelett der linken Seitenleiste an eine ähnliche Figur im Gebetbuch Kaiser Maximilians von 1515 erinnert.

Sonst enthalten die Gegenstände, selbst die apokaliptischen, nur indirecte Anklänge an Dürer.

Dem Zeichner des grossen Rosenkranzes glaube ich auch eine Handzeichnung zuschreiben zu dürfen, welche neulich von Woermann in der dritten Mappe der Dresdner Handzeichnungen, Tafel XIII, No. 91, als „angeblich Hans Springinklee" herausgegeben wurde. Sowohl der Madonnentypus wie die Gesichtszüge der aus dem Fegefeuer gerettete Seelen emportragenden Engel dieses 1520 datirten Entwurfes zu einem Votivbilde sind wieder dieselben wie auf dem genannten Holzschnitt. Besonders ist der naive Ausdruck der beiden Engel auf der linken Seite ein Kennzeichen des Künstlers. Die Verzierungen oben und unten dürfen weiter mit den Randverzierungen des Hortulus Animae verglichen werden, welche wahrscheinlich von Schön herrühren.

Für ein schwächeres Werk desselben Künstlers halte ich das Titelblatt (H. 148, Br. 103 mm) des ebenfalls von J. Peypus 1517 gedruckten Erasmi Stellae Libanothani Interpraetamenti Gemmarum Libellus Unicus. Die aus einem einzigen Stock bestehende Bordüre umfasst den auf einen leeren Raum mit Typen gedruckten Titel. Auf Postamenten stehen links S. Petrus, rechts S. Barbara: oben halten zwei Putten je ein Schild mit den beiden Nürnberger Wappen; unten sind zwei Sirenen und zwei leere Schilder. Weder in der Zeichnung noch im Schnitt ist diese Composition so gut ausgeführt wie die beglaubigten Werke Erhard Schön's; trotzdem zeigen die Gesichter der beiden Heiligen dessen eigenthümlichen Typus.

Pass. 36, der Sterbende, gehört wahrscheinlich einem Buch, wohl einer Ausgabe der Ars moriendi. Noch sah ich aber kein Exemplar des Holzschnittes, welches auf der Rückseite oder auf der weissen Tafel unten Text hätte.

Die seltenen von Nagler (Mon. II, No. 1755—1756) beschriebenen Holzschnitte sind beide im British Museum. Ich begreife nicht, warum Nagler hier die Autorschaft Schön's bezweifelt. Der spitzige Winkel neben dem Monogramme No. 1755 gehört ebenfalls zu dem grossen dem Titelblatt des Gesellenbuchs entnommenen Monogramme, welches Nagler oben (No. 1754) an der ersten Stelle mit Auslassung des Winkels reproducirt. Zeichnung und Schnitt sind vorzüglich und der Abdruck auf weissem Papier (Wasserzeichen: ein Hund) aus der Sammlung Mitchell ist sehr frisch und gut erhalten. Die Maasse (H. 301, B. 253 mm) sind bei Weitem zu gross, um für irgend ein Werk von Rivius zu passen, und das Blatt scheint überhaupt von keinem Buch herzustammen.

Unter No. 1756 beschreibt Nagler eine Zeichnung. Da er nicht als Augenzeuge spricht, ist hier vielleicht ein Missverständniss anzunehmen. Jedenfalls findet sich diese Composition im British Museum (schon im Inventar von 1837) als Holzschnitt (H. 280, Br. 189 mm), wahrscheinlich ein Probedruck, da jeder Strich noch scharf und rein erscheint und der zum eigentlichen Titel bestimmte Raum noch für kein Buch benutzt worden ist. Dargestellt ist der Stamm von Isai. Dieser liegt vorn zwischen

den stehenden Propheten Jesaias und Jeremias. Der Stamm trägt an der Stelle der Blumen Halbfiguren der Ahnen Christi. Von David an trennt sich der Stamm, um links durch Salomon, einen namenlosen König und Joachim zu Maria, rechts durch Nathan, wieder einen namenlosen König und Jacob (s. Matth. I. 16) zu Joseph zu steigen. Zwischen den Eltern sitzt Christus oben als nacktes Kind, ein Kreuz tragend, von den vier Evangelisten umgeben, während die heilige Taube über ihm schwebt. Der Grund ist mit horizontalen Linien schattirt, welche nur vom strahlenden Nimbus Christi unterbrochen sind. Die Namen der Personen und die Sprüche der beiden Propheten sind mit kleinem, sehr fein geschnittenem xylographischen Text gedruckt. Unten links sind Monogramm und Jahreszahl, 1528.

Damit schliesst sich die Reihe der datirten oder datirbaren Werke Schön's, bis wir zum 1538 veröffentlichten Gesellenbuch „Unnderweissung der Proportzion" gelangen. Die Behauptung, dass das perspectivische Werk von Rivius (1547) und Vitruvius Teutsch (1548) viele Holzschnitte von Schön enthalten, wie Passavant (No. 37) und Nagler (Mon. II, 1754 No. 5—6) angeben, ist grundlos. Diese Holzschnitte, so weit sie überhaupt einem selbstständigen Künstler zuzuschreiben sind, sind von Peter Flötner, wie schon Reimers wahrgenommen hat. Nagler's Behauptung, dass der gerüstete Ritter, B. 33, im späteren Drucke des Rivius vorkomme, ist falsch. „Der von den Kriegsinstrumenten umgebene Held [Josua] erinnert" nicht im Mindesten „an Kaiser Maximilian", und ist jedenfalls identisch mit dem von Nagler als No. 4 citirten Titelblatt der Biblia Germanica, „Das Ander teyl des allten Testaments mit fleyss verteutscht", Nürnberg, F. Peypus, 1524, Fol. Kein Holzschnitt aus Schön's „Unnderweissung der Proportzion" erscheint in den Büchern des Rivius. Dagegen erinnern einige unbezeichnete Blätter in der zweiten Hälfte der Unnderweissung (von dem 17., Bl. D. 1 bis zum 24., Bl. E 1 sammt andern erst in der zweiten Ausgabe zum Schlusse beigefügten Illustrationen) merkwürdiger Weise an den Stil Flötner's. Sie unterscheiden sich von den bezeichneten Blättern Schön's nicht nur insofern sie mit reicherem Detail, Schattirung, Modellirung u. s. w. ausgeführt sind, was schon im Plane des Buches liegt, sondern auch in den Umrissen und Gesichtszügen. Nach der 16. Figur kehrt Schön's Zeichen nicht wieder; man dürfte aber annehmen, von stilistischen Gründen abgesehen, dass das auf dem Titelblatt befindliche Monogramm sich aufs Ganze beziehen müsste. Dass Flötner wirklich dabei beschäftigt wurde, kann wohl nicht bestätigt werden. Die Hypothese, er sei ein Gehülfe von Schön gewesen, ist allerdings ausgeschlossen, da wir wissen, dass der eingewanderte Künstler schon am 1. Oktober 1522 in Nürnberg als fertiger Meister zum Bürger aufgenommen wurde.

Noch mit einem Holzschnitte steht traditionell der Name Erhard Schön's in Verbindung. Von der von Dürer's Wandgemälde im Nürnberger Rathhaus beeinflussten Verleumdung des Apelles ist der Holzstock noch in der Sammlung Derschau zu Berlin vorhanden. Das Blatt ist zweimal

von R. Z. Becker, 1808 und 1810, herausgegeben worden. Auf alten Abdrücken steht die Adresse entweder Hans Guldenmundt's oder Hans Weygel's, Formschneider zu Nürnberg, mit einem Gedichte von Hans Sachs, welches aus äusserlichen Gründen 1534 zu datiren ist. Was den Gegenstand betrifft, wurde das Blatt von R. Förster, Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. VIII, S. 99 (mit verkleinerter Abbildung) hinreichend besprochen. An die Autorschaft E. Schön's habe ich nie glauben können. Jetzt glaube ich mit grosser Sicherheit, die Hand P. Flötner's zu erkennen. Die runden Fenster und runden Gewölbe der Architektur sprechen für ihn; noch deutlicher spricht der Gesichtstypus des Midas (vergl. die Abbildung Reimers S. 59). Reimers sagt S. 13: „besonders charakteristisch für das Flötner'sche Ornament ist ein schotenartiges Blatt, aus dem zu beiden Seiten Stiele mit Halbblättern hervorwachsen. Das Prototyp dieser Bildung ist die Palmette". Dieses „palmettenartige Blatt" ist bei Reimers an den Figg. 9, 10, 13, 42 zu erkennen (vergl. auch den von K. Lange abgebildeten Fries, Jahrbuch Bd. XVII S. 167). Nun, gerade dieses Flötner'sche Laubornament ist am Throne des Midas auffallend als einziger Zierath angebracht. Die beiden oberen Stufen vor dem Throne sind ähnlich gebildet wie auf dem bezeichneten Holzschnitt, Bl. 22 der Hungern Chronica, 1534.

Schliesslich will ich ein paar Flötner'sche Holzschnitte besprechen, welche allerdings von Schön ganz und gar unabhängig sind.

Der Holzschnitt eines Triumphbogens, welcher dazu bestimmt war, den Einzug Carl's V in Nürnberg am 16. Februar 1541 zu feiern, scheint von Flötner gezeichnet zu sein. Das Blatt misst H. 335, Br. 497 mm und ist von zwei Stöcken gedruckt. Ueber dem grossen Bogen in der Mitte ist eine von zwei Putten gehaltene Tafel mit den Worten IMPERATORI CÆSARI AVG:/ CAROLO V HISPANIAR/. Noch höher stehen sieben Musicanten auf einem Balkon. Ueber dem Gesims ist der auf ein besonderes Blatt Papier gedruckte Reichsadler zwischen den Herkulessäulen und zwei Wappen, welcher vielleicht nicht zum ursprünglichen Entwurf gehört. Zu beiden Seiten des Bogens stehen in Nischen links die Klugheit, rechts die Gerechtigkeit. Die von kleineren Thüren durchgebrochenen Seitenwände sind von der gleichen Bauart, wie sie in Vitruvius Teutsch S. 41 zu finden ist. Das reiche, überall an Gesimsen, Friesen und Pilastern angebrachte Ornament mit Mascarons und Laubwerk erinnert häufig an Flötner. Das Ganze ist sehr sorgfältig ausgeführt. Das Wasserzeichen des alten Abdruckes ist der grosse Ochsenkopf mit Schlangenstab. Es giebt auch späte Abdrücke von dem abgenutzten Holzstock.

In dem Kataloge der Holzschnitte Flötner's S. 102 No. 10 beschreibt Reimers den Tuiskon, in architectonischer Umrahmung. Nicht Tuiskon allein, sondern auch die übrigen elf Urväter der deutschen Stämme kommen in diesem Passe-partout vor, wenn auch in einer etwas verschiedenen Ausgabe. Das Zierschild ist nämlich leer, während der Text oben lautet: Tuiscon aller Deutschen Vater. Die Verse von Burckhard Waldis sind unter jedem Holzschnitt in zwei Spalten gedruckt. Das Vor-

wort in Prosa steht auf einem Blatt für sich, welches oben das Reichswappen mit Krone und goldenem Vliess zwischen den Herkulessäulen enthält. Dieses Wappen ist von dem auf dem Titelblatt der Ausgabe von 1543 dargestellten verschieden. Die colorirten Abdrücke der zwölf deutschen Könige mit Passe-partouts sind offenbar später als die 1543 im Buch herausgegebenen. Dass Wandalus schon verbessert in den „Hungern Chronica", 1534, S. 11 als Attila erscheint, wie Domanig behauptet (Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses, Bd. XVII S. 16) kann ich nicht zugeben. Die (theilweise unrichtig) angeführten Aehnlichkeiten sind ganz zufällig. In der Beschreibung der architectonischen Umrahmung übersah Reimers ein Detail, welches verdient, mit Rücksicht auf die Erörterung von K. Lange (Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsammlungen Bd. XVI, S. S. 176, 177) erwähnt zu werden. An der unwahrscheinlichsten Stelle, nämlich oben am Abacus der Capitäle der zu beiden Seiten stehenden Säulen, anstatt des gebräuchlichen Blattes oder der Rosette (vergl. Vitruvius Teutsch, S. 137), ist der Kothaufen (vergl. Reimers Fig. 10) angebracht, welcher bei Flötner als eine Art redendes Wappen häufig vorkommt.

Demselben Leitfaden folgend, vermag ich dem gleichen Künstler noch einen Holzschnitt zuzuschreiben, welcher ihm freilich keine Ehre macht Man hat ihm ja schon mit Recht eine gewisse Vorliebe für schmutzige Gegenstände beigemessen. Dieses Blatt, H. 200, Br. 314 mm (in modernem Abdruck, wohl aus der Sammlung Derschau, doch nicht von Becker herausgegeben) stellt einen zerlumpten liegenden Menschen dar, dessen stark verkürzte Stellung mit der auf dem Buchstaben V im figürlichen Alphabet (Reimers, S. 61) befindlichen beinahe identisch ist. Nur liegen die Füsse, da die Kniee gebeugt sind, nicht so hoch und stützen sich, das Linke auf den aufrechtstehenden Deckel einer kleinen tragbaren Sonnenuhr, das Rechte auf eine, diesmal nicht geflügelte, Sanduhr. Der Mensch selbst bildet eine primitive Sonnenuhr, deren Weiser vom Munde aus geht und seinen Schatten gerade auf den Anus wirft, während die Unterseite der entblössten Schenkel zum Zifferblatt dient. Ueber seinem Kopf strahlt die Sonne. Unter den Steinen und Pflanzen des Vordergrundes liegt ein Kissen, worauf ein von dem Balleisen durchgebohrter Kothaufen, wie auf der von K. Lange a. a. O. abgebildeten Zeichnung, sichtbar ist. Es fehlt nur das Klöpfel, welches sonst gewöhnlich in Verbindung mit dem Balleisen als figürliches Zeichen auf Flötner'schen Werken vorkommt. Schliesslich sind die beiden mit der Spitze zusammengefügten Gefässe der Sanduhr nicht aus Glas, sondern aus dem beliebten garstigen Stoffe gebildet. Da hört die geschmackwidrige Anspielung auf. An der tragbaren Sonnenuhr ist kein schlechter Witz zu entdecken. Dagegen ist ein zierliches, echt Flötner'sches Ornament, schwarz auf weissem Grund, in den vier Ecken des Deckels wahrzunehmen.

Die Kirche zum Heiligen Geist in München.

Carl der Grosse liess sein Münster in Aachen als gewölbte Achtecks-Basilika mit einem sechszehneckigen Umgange in Ausführung bringen, ebenso befahl Kaiser Ludwig der Bayer um 1327 den Neubau der Heiliggeist-Kirche in München mit einem gewölbten Chorhaupte herzustellen, der Mittelraum desselben sollte mit fünf Seiten des regelmässigen Achteckes und der Umgang mit neun Seiten des Sechszehneckes geschlossen werden. In unserem Aufsatze der „Allgemeinen Zeitung“ No. 352 (Beilage-Nummer 294) vom 20. December 1895 über den zwölfeckigen Centralbau der Sanct Marienkirche zu Ettal wurde die Vorliebe Kaiser Ludwig's des Bayern für eigenartige Architectur nachzuweisen versucht. Durch die Münchener Heiliggeist-Kirche möge das Bild vervollständigt werden.

Den Ausführungen des Stadtpfarrers Adalbert Huhn in seiner verdienstvollen 1891 erschienenen „Geschichte des Spitales, der Kirche und der Pfarrei zum heiligen Geist in München“ pflichten wir namentlich darin bei, dass die im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts durch den Orden der Brüder vom heiligen Geiste beim Hospitale errichtete einfache Kirche während des grossen Stadtbrandes 1327 unterging und einen vollständigen Neubau nothwendig machte. Das nunmehr aufgestellte Bauprogramm verlangte eine Hallenkirche mit Chorumgang und nach dem Inneren gezogene Strebepfeiler, um dadurch architectonisch fixirte Plätze für das Aufstellen der Altäre des Gotteshauses zu gewinnen, also der ganz gleiche Gesichtspunkt, wie beim Kaiserlichen Bauprogramme der Benediktiner-Abteikirche zu Sanct Maria in Ettal. Erinnert man sich, dass die damals in Freising, Salzburg, Regensburg, Passau, Eichstätt, Bamberg und Würzburg bestandenen Episkopal-Kirchen nur einschiffige Choranlagen besassen, so steigert dies die künstlerische That, welche Heiliggeist in München vom Jahre 1327 ab verwirklicht hat, noch sehr bedeutend. —

Das Königliche National-Museum in München besitzt ein vom Bildhauer Jacob Sandtner gefertigtes Stadtmodell von 1572, und da sieht man Heiliggeist als dreischiffige Hallenkirche mit Chorumgang derart dargestellt, dass dem Mittelschiffe ein steiles Satteldach und eine ringsum laufende Dachtraufe gegeben war, während die Abseiten mit ihren steilen Pultdächern bis zu dieser Dachtraufe hinauf steigen; somit bleibt, ganz wie bei der Liebfrauen-Domkirche München's, nur ein schmaler Mauerstreifen vom

Hochschiffe sichtbar. Diese Construction der Heiliggeist-Kirche erklärt sich einfach aus dem bei den Dachungen zur Verwendung gekommenen Ziegelmateriale und muss beim Stande der Technik im vierzehnten Jahrhunderte als rationell anerkannt werden. Dem Constructeur des Werkes ergaben sich hierbei ganz von selbst zwei Kämpferhöhen, der untere Kämpfer für die Abseiten-Scheidebögen und Gewölbe, dann der ungefähr zwei Meter höher befindliche obere Kämpfer für die Gewölbe des Mittelschiffes. Diese zwei Kämpferhöhen bei Hallenkirchen sind nichts Seltenes und möge hier nur an die Stiftskirche zum heiligen Kreuz in Stuttgart, an den Sanct Stefans-Dom in Wien und die von 1425 bis 1439 erbaute Liebfrauen-Kirche zu Ingolstadt an der Donau erinnert werden.

Die älteste bekannte Hallenkirche in den deutschen Ländern südlich der Donau ist die dreischiffige Sanct Peters-Pfarrkirche spätromanischen Stiles in Augsburg, während der gothische Stil als erste Werke die von Kaiser Ludwig dem Bayern errichtete Marienkirche in Ettal und die gleichzeitig in München von ihm erbaute Heiliggeist-Kirche brachte. Ettal ist ursprünglich eine symmetrisch zweischiffige Zwölfecks-Hallenkirche gewesen, das Münchener Gotteshaus eine dreischiffige Langhaus-Anlage und zwar genau in der heiligen Linie von West nach Ost ausgeführt. Der in den Jahren 1724 bis 1730 bewirkte Umbau der Heiliggeist-Kirche hat leider so überaus gründlich mit den mittelalterlichen Kunstformen aufgeräumt, dass wir diese heute nur noch aus dem unverändert gebliebenen Grundplane und den Hauptdispositionen des Ganzen zu erkennen vermögen. Unter Belassung der sämmtlichen äusseren Strebepfeiler von siebenzig Centimeter Breite bei fünfzig Centimeter Tiefe, der Mittelschiffbreite von acht Meter vierzig Centimeter in den Pfeilerachsen gemessen und der lichten Langhausbreite von zwanzig Meter achtzig Centimeter bestand die hauptsächlichste Veränderung darin, dass man den unteren Kämpfer der Abseiten aufhob, die auf Haustein rippen hergestellten Kreuzgewölbe der Seitenschiffe einschlug und die heute noch vorhandenen rippenlosen Gewölbe in der Höhe des ursprünglichen Kämpfers der Mittelschiffgewölbe zur Ausführung brachte. Den spitzbogigen Fenstern nahm man ihr aus Sandsteinen hergestellt gewesenes Stab- und Masswerk und beliess zur einfachen weissen Verglasung nur ein schlichtes Schmiede-Eisenwerk, wie es im achtzehnten Jahrhunderte bei allen Barockkirchen angebracht wurde. Ueber den unteren Langfenstern wurden sodann noch kleine Rosenfenster ausgeführt, damit auch die obere Deckenregion der nöthigen Beleuchtung nicht entbehrte. Nachdem die beiden Seitenschiffe und der Chorumgang mit ihren Dachkränzen bis zur Höhe des Mauerwerkes vom ursprünglichen Mittelschiffe hinauf geführt waren, lag es nahe, ein mächtiges ziegelbedecktes Satteldach über den drei Schiffen herzustellen, welche Veränderung in ästhetischer Hinsicht nur als Nachtheil für das bis dahin ehrwürdige Gotteshaus bezeichnet werden muss.

Im Mittelalter besass die Heiliggeist-Kirche einen an der Westseite ausserhalb des südlichen Nebenschiffes aufgeführten Steinthurm, der, ähnlich dem heute noch bei der Münchener Sanct Salvator-Kirche befindlichen Thurme,

quadratische Untergeschosse und darüber zwei im Achtort construirte Obergeschosse nebst achteckiger Pyramide von Holz mit Ziegelbedachung besass. Wegen Baufälligkeit soll das Abtragen dieses Glockenthurmes in späterer Zeit nöthig geworden sein und erst der Umbau von 1724 bis 1730 brachte Heiliggeist den heute noch existirenden hochschlanken viereckigen Pfarrthurm und zwar vor dem Mittelfelde des Chorumganges, wo er das ehedem hier vorhandene Hauptfenster der Kirche unschicklich verdeckt und auch dem Stadtbilde München's nicht zur Zierde gereicht. Welche Form die freistehenden Stützpfeiler im Mittelalterbaue gehabt, lässt sich heute schwer feststellen, wo um den inneren quadratischen Kern von siebenzig Centimeter Seite je vier Pilaster mit achtzehn Centimeter Ausladung angebracht wurden und Alles unter dickem Verputze nebst weisser Tünche steckt. Auch das ganze Aeussere ist durch Verputz und Anstrich des monumentalen Charakters beraubt, welchen man heute noch beim unverhüllt gebliebenen Backstein-Rohbau der Liebfrauen-Domkirche, der Heilig-Kreuzkirche und der Sanct Salvator-Kirche in München wahrnimmt, was jeden Freund der vaterländischen Kunstdenkmäler so überaus wohlthuend berührt. Wie die Sanct Marienkirche Ettal's in ihren Haupt-Structurtheilen ein Quadersteinbau gewesen, so dürfen wir wohl ebenso für die in demselben vierzehnten Jahrhunderte entstandene Heiliggeist-Kirche den Sandstein annehmen, welcher ja auch bei der Sanct Laurentius-Kapelle im alten Hofe reichlichste Verwendung gefunden, wie die im Bayrischen National-Museum vorhandenen Baureste und das merkwürdige Relief mit Kaiser Ludwig und seiner zweiten, ihm 1323 vermählten Gattin, Margaretha von Holland, darthun.

Der mit Kaiser Ludwig's des Bayern Unterstützung vollführte Neubau der Heiliggeist-Kirche München's wirkte durch die Eigenart seiner Grundrissbildung anregend und da finden wir zunächst die Bischofsstadt Bamberg, wo man die obere Pfarrkirche zu Unser Lieben Frauen in der Zeit von 1327 bis 1387 im ausgedehnten Chore als Basilika mit fünf Seiten des Achteckes im Mittelschiffe schloss und den Umgang aus neun Seiten des Sechzehneckes mit nach dem Inneren gezogenen Strebepfeilern zur Ausführung gebracht hat. Aus dieser Beschreibung erhellt, dass der innere und äussere Schluss des Sanctuariums vollständig mit dem der Heiliggeist-Kirche zu München übereinstimmt; wir haben den nämlichen Grundriss, nur der Aufbau ist verschieden, in Bamberg eine Basilika und in München eine Hallenkirche. Der Bamberger Chorumgang hat die fünf quadratischen und die vier dreieckigen Joche ganz wie München's Heiliggeist-Kirche; fragen wir hierfür nach einem Vorbilde der frühgothischen Baukunst, so sei die Sanct Julius-Domkirche zu Le Mans im Département Sarthe in ihrem äusseren Chorumgange aus dem dreizehnten Jahrhunderte angeführt, eine fünfschiffige basilikale Anlage, auch hier wechseln quadratische mit dreieckigen Jochen ab.

Wie Heiliggeist in München im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts als dreischiffige Hallenkirche mit Chorumgang erbaut wurde, so hat man auch von 1398 ab in Heidelberg am Neckar die der dortigen Universität

als Gotteshaus und Bibliothek dienende Heiliggeist-Kirche in ganz gleicher Anlage zur Ausführung gebracht; hier tragen hochschlanke Sandstein-Säulen den aus fünf Seiten des Achteckes hergestellten Innenraum und den ebenso gestalteten gewölbten Chorumgang. Im fünfzehnten Jahrhundert entstand auch in Landshut an der Isar ein Gotteshaus zum heiligen Geiste, wie in München und Heidelberg eine dreischiffige gewölbte Hallenkirche mit Chorumgang, der Innenraum ist hier mit zwei Seiten des regelmässigen Sechseckes und der äussere Umgang mit fünf Seiten des Zwölfeckes geschlossen.

Wer Kaiser Ludwig dem Bayern und den von ihm berufenen tüchtigen Künstlern vollständig gerecht werden will, der muss auch alle die Baudenkmäler in den Kreis der Betrachtung ziehen, welche dank seiner Anregung entstanden und die ein glückliches Schicksal in ursprünglicher Formengebung erhalten hat, was leider weder in Ettal bei der dortigen Marienkirche, noch bei Heiliggeist in München der Fall ist, wie ebenda des Kaisers schöne Hofkapelle zu Sanct Laurentius, unverantwortlicher Weise, im Jahre 1816 zerstört worden ist.

Architect *Franz Jacob Schmitt* in München.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Robert Davidsohn, Geschichte von Florenz. Erster Band: Aeltere Geschichte. Mit einem Stadtplan. Berlin, E. S. Mittler & Sohn 1896. XI und 864 SS. gr. 8⁰. Als Ergänzung dazu: Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz, im gleichen Verlage VI u. 188 SS. gr. 8⁰.

Mehr als je bedauern wir, dass uns das streng abgegrenzte Gebiet der Stelle, für die wir schreiben, nicht gestattet, auf die vorliegende Arbeit, die Frucht mehr als siebenjährigen, ausschliesslich auf die Erreichung des vorgesteckten Zieles gerichteten Forschens, im vollen Umfange ihres Gegenstandes und Inhalts einzugehen. Die ältere Geschichte des in seiner Entwickelung und Bedeutung für die Weltcultur — vielleicht das einzige Athen ausgenommen — reichsten städtischen Gemeinwesens gewinnt hier in ihren dunklen, bisher so wenig aufgeklärten Anfängen und ihrem Fortgang bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts zum ersten Mal eine Darstellung, die durchaus auf der mit staunenerregendem Fleisse durchgeführten Erforschung der urkundlichen Quellen beruht und die Resultate derselben mit ebensoviel wissenschaftlichem Scharfsinn als echt historischem Empfinden, das sich in den Geist und die Lebensbedingungen der behandelten Zeiten zu versenken weiss, darzulegen versteht. Und nicht bloss in der Summe der für die Darstellung jener Epochen gewonnenen thatsächlichen Daten, sondern ebensosehr in der überaus glücklichen, auch den nicht strenge fachgelehrten Leser durchweg fesselnden Bewältigung und stilistischen Gestaltung des in seinen Details schier unübersehbaren und oft recht spröden Stoffes lässt unser Werk die vereinzelt auf dem fraglichen Gebiete bisher unternommenen Arbeiten weit hinter sich zurück. Während diese sich theils bloss mit der Sichtung und Kritik eines Theiles des urkundlichen Materials befassten (Hartwig), theils in essayistischer Form und ohne tieferes Studium der Quellen und Eindringen in das Wesen der Sache einzelne Parthien episodisch behandelten (Villari), rollt der Verfasser in seiner Arbeit ein aus dem vollen geschöpftes, der strengsten Kritik Stand haltendes Gemälde jener fernen Zeiten mit einer Meisterschaft und Beherrschung des Stoffes vor unsern Augen auf, dass

ihm wohl für alle Zukunft der Ruhm, das „standard work“ über sein Sujet geschaffen zu haben, auch dann ungeschmälert bleiben wird, wenn es der Einzelforschung — der nunmehr an der Hand eines so exakten Führers leichtes Spiel gegeben ist — gelingen sollte, in diesem oder jenem Punkte die hier gebotenen Ergebnisse zu berichtigen, oder sie nach einer oder der andern Richtung zu erweitern.

An den Reichthum frischaufgedeckter thatsächlicher Daten, an die Fülle überraschender neugewonnener Gesichtspunkte, die dem Verfasser für die pragmatischen, sowie für die, den frühesten Keim einer Kultur, die sich zu so herrlicher Blüthe entfalten sollte, klarlegenden Parthien seiner Arbeit gleichsam zuströmten, kann ja nun allerdings dasjenige weder der Menge noch der Bedeutung nach heranreichen, was er über die ersten Manifestationen eines Volksgeistes im Bereiche der Kunst beizubringen vermochte, dem es beschieden war, gerade, auch auf diesem Gebiete im Verlaufe der Jahrhunderte die Höhe menschlichen Könnens zu erreichen. Doch ist es seinem Forscherauge gelungen, auch hier theils einige bisher gänzlich unbekannte Thatsachen ans Licht zu ziehen, die uns die frühesten Schöpfungen toscanischer Kunst — freilich leider nur noch im Berichte der Zeitgenossen — enthüllen, theils über manche der schon vorher bekannten und zum Theile noch bestehenden Monumente jener Epoche auf Grund urkundlicher Forschung Daten festzustellen, die geeignet erscheinen, deren Geschichte, wie man sie seither erkannt zu haben glaubte, in wesentlichen Punkten zu modifiziren. Bei dem Interesse, das alles, was in der bevorzugten Wiege künstlerischer Entwickelung geboren wurde, in den Augen von Forschern und Freunden der Kunst besitzt, glauben wir daher nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn wir es in Folgendem unternehmen, die an verschiedenen Stellen des Davidsohn'schen Buches verstreuten Mittheilungen, soweit sie in das fragliche Gebiet einschlagen, zusammenfassend vorzuführen.

Indem wir die Ausführungen rein archäologischen Charakters, weil sie ausserhalb des Stoffkreises unsrer Zeitschrift liegen, übergehen, so sehr sie auch das Interesse der Fachmänner erregen werden, da sie — namentlich jene über die Lage der etruskischen und die Gründung der römischen Florentia — langeingewurzelten Ansichten ebenso entschieden als mit dem vollen Gewichte durchschlagender Argumente entgegentreten, wenden wir uns den frühesten christlichen Jahrhunderten zu, um hervorzuheben, wie der Verfasser aus Anlass der im 5. Jahrhundert erfolgten Gründung der Kirche der h. Reparata, einer syrischen Märtyrerin, den bedeutenden Antheil nachweist, den Gläubige griechischer Abkunft an der endgiltigen Einbürgerung des Christenthums in Florenz gehabt haben müssen. Was uns nach dem Untergang dieser, sowie einiger wenig späteren kirchlichen Gründungen (z. Th. in den Stätten von Römerbauten, so der S. Maria Odigitria im Peristyl des kapitolinischen Tempels) einzig aus jener Frühzeit erhalten ist, sind zwei Sarkophage, vielleicht aus dem bedeutendsten frühchristlichen florentinischen Friedhofe, der um die in veränderter Ge-

stalt noch heute bestehende Kirche S. Felicita in sehr früher Zeit angelegt worden war, herstammend. Der eine aus Sandstein, jetzt in einem der Säle des Museo nazionale aufgestellt, zeigt in sehr roher Arbeit und zwei besonders umrahmten Reliefs Jonas, wie er ins Meer geworfen und vom Walfisch wieder ausgespien wird; Köpfe mit phrygischen Mützen an den Ecken deuten an, wie sich antike und christlich-jüdische Vorstellungen in jenem Zeitalter vermischten. Der zweite Sarkophag, aus Marmor und von besserer Ausführung, zeigt abgerundete Form, und ist zwischen dem bekannten Strigilornament mit Löwenköpfen an den Enden, in der Mitte der Vorderseite in einem Medaillon mit dem Bilde Christi als gutem Hirten, das Lamm auf der Schulter, von Lämmern umgeben neben einem Lorbeerbaum stehend, geziert. Er steht jetzt in der dritten Kapelle des linken Seitenschiffs von S. Trinità, wohin er 1444 als Graburne für Giuliano di Niccolò d'Avanzati gebracht wurde und statt seines ursprünglichen Deckels die liegende Figur des Bestatteten als Abschluss erhielt. —

Auch die kurze Periode byzantinischer Herrschaft über Florenz, nach der Besitznahme der Stadt durch Narses im Jahre 552 bis zur Occupirung Tusciens durch die Langobarden i. J. 570, brachte neben der Wiederherstellung römischer Nutzbauten (Reparirung der Thermen am Forum von Florenz und Restauration einer zerstörten Einmündung in die römische Kloake unter Verwendung von Säulentrümmern, Marmorstücken und dem Fragment einer Statue) auch einige kirchliche Neugründungen. So müssen wir zum mindesten schliessen, wenn uns in den Patronen zweier uralter florentinischen Kirchen, den hh. Apollinaris und Rofilus, solche Heilige begegnen, deren Cultus nur in dem damals byzantinischen Gebiet des Exarchats von Ravenna heimisch war, und nach Florenz nur in einer Periode übertragen sein konnte, wo es nicht nur politisch, sondern auch dem Glauben nach mit jener Landschaft in engster Verbindung stand. Die erstere der erwähnten Kirchen wurde übrigens erst vor einigen Jahrzehnten demolirt, nachdem sie seit 1756 säcularisirt worden war. Dagegen bestehen einige der zur Zeit der Langobarden in grosser Zahl gegründeten Kirchen, wenn auch in zumeist völlig veränderter Gestalt noch heute fort. So von den vielen dem bevorzugten Patron germanischer Krieger, dem Erzengel Michael dedicirten: Or S. Michele und S. Michele Berteldi, beides Töchtergründungen des altberühmten Langobardenklosters Nontantula bei Modena; so S. Pietro in cielo d'oro, nach der Paveser Mutterkirche so benannt (seit 1448 aufgehoben, jetzt als Archiv des Domkapitels dienend), das in der Abbildung des später noch näher zu erwähnenden Codex Rustichi deutlich seinen langobardischen Ursprung in der auf Consolen vorgebauten Giebelverdachung über der Lünette seines Portals zeigt, aus der sich später im lombardisch-romanischen Stil die von zwei auf Löwen ruhenden Säulen getragene, den Hauptportalen vorgesetzte Halle herausbildet; so die vornehmste der Langobardengründungen, das Baptisterium S. Giovanni, während eine zweite Kirche des Heiligen der Langobardenherrscher, die auf dem Hügel von S. Miniato — vielleicht an der Stelle

des heutigen S. Salvatore al monte — lag, frühe schon spurlos verschwand. Was aber jene Taufkirche, von der das Bisthum Florenz bald seinen Namen führte, anlangt, so entzieht sich die Zeit ihrer Errichtung wohl jeder genaueren Bestimmung, ist aber keinesfalls vor dem 7. Jahrhundert anzusetzen. Ihre früheste urkundliche Erwähnung datirt von 898; wäre sie — wie Hübsch annahm — schon zur Zeit der byzantinischen Herrschaft über Florenz entstanden, so müsste doch im Verlaufe von mehr als 3 Jahrhunderten ein urkundlicher Bezug auf sie, als die Hauptgründung der Beherrscher des Landes, vorkommen. Uebrigens reichte — wie der Verfasser überzeugend hervorhebt — die kurze Zeit friedlicher byzantinischer Herrschaft von 552—570 kaum aus, einen für damalige Verhältnisse so grossartigen Bau auszuführen, und schwerlich standen unmittelbar nach den jahrzehntelangen, verheerenden Kämpfen die dazu erforderlichen reichen Mittel zur Verfügung. Die Entstehung der Legende, dass die Taufkirche ursprünglich ein Marstempel gewesen, erklärt Davidsohn sehr plausibel aus der vielfachen Verwendung von antiken Resten bei der Errichtung des Neubaues. „Man sah Säulen, an deren römischem Ursprung man nicht zweifelte, und glaubte, sie hätten stets an ihrer Stelle gestanden, nur die Bestimmung des Bauwerkes sei nach Einführung des Christenthums eine andere geworden.“ Vom ursprünglichen aus kleinen, grauen Sandsteinquadern gefügten, kuppelüberspannten, an seiner Westseite (nach dem bischöflichen Palast zu) vor dem einzigen Eingange mit einem Atrium (zuerst 897 erwähnt), an der gegenüberliegenden Ostwand des Achtecks mit einem Chor versehenen Bau ist nur noch die Anlage und der Aufbau des Innern mit den 14 antiken Granitsäulen (die wahrscheinlich vom capitolinischen Tempel herrühren) erhalten; die jetzt bestehende Ausschmückung des Innern und Aeussern ward — wie wir weiter unten sehen werden — wahrscheinlich 1202 begonnen, um erst gegen Ende des Jahrhunderts durch Arnolfo di Cambio ihren Abschluss zu finden.

Wie in der Gründung von Kirchen ihrer besonderen Nationalheiligen zur Zeit der byzantinischen und langobardischen Herrschaft, so finden wir in der Entstehung einer Reihe von Gotteshäusern und Klöstern in Stadt und Grafschaft, die dem fränkischen Nationalheiligen, dem Bischof Martin von Tours geweiht werden, einen Niederschlag und Nachklang des carolingischen Dominiums. Die bekannte Legende von der Gründung der Kirche SS. Apostoli durch Carl den Grossen aber erklärt sich auf's Natürlichste aus der urkundlich feststehenden Reliquienschenkung durch einen Kaiser Carl — es ist zweifelhaft, ob darunter der Grosse, oder einer seiner Nachkommen gemeint sei. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde die Basilica nicht früher als im 9. Jahrhundert errichtet, ihre schönen Säulen grünen Marmors aber wohl den Trümmern der benachbarten römischen Thermen entnommen. Aus derselben Zeit sind uns auch die frühesten Daten industrieller Thätigkeit in Florenz überliefert. Die Klosterfrauen von S. Andrea hatten jährlich an den Königshof, später an den Bischof ein Gewand aus Ziegenwolle zu liefern, und die Nonnen von Or S. Michele

für ihren geistlichen Oberherrn, den Abt von Nonantula, in ihrem als besonderes Zubehör des Klosters bezeichneten „Laboratorium“ aus ihnen zugesandter Wolle jährlich fünf Stücke starken Stoffes zu weben, ausserdem 12 aus Nonantula geschickte Mägde in der Herstellung von Gewändern aus Linnen und Wolle zu beaufsichtigen. Dies berechtigt zu dem Schlusse, dass man diese Arbeiten in Florenz besser oder kunstreicher herzustellen wusste als in den zahlreichen anderen Klöstern und auf den Besitzungen, die der modeneser Mutterabtei unterstanden. Auch die erste Kenntniss von einer Leistung florentinischen Kunstgewerbes datirt aus dieser Zeit. Als Graf Scrot, der fränkische Statthalter von Florenz, eine Reliquie von dem um 800 von Jerusalem nach Florenz geschafften Leichnam des h. Genesius für das von ihm gegründete heimathliche Kloster Schienen am Bodensee erworben hatte, liess er als Umhüllung, die würdig wäre, den gnadenreichen Schatz aufzunehmen, einen Heiligenschrein „von moderner Kunst“ anfertigen, den er nebst seinem kostbaren Inhalt nach der Heimath brachte.

Aus den beiden folgenden Jahrhunderten liegt, ausser der Entstehung einiger später zu hoher Bedeutung gelangten Klöster in der Grafschaft Tuscien (Passignano, S. Trinità dell' Alpi, S. Benedetto di Biforco, S. Michele di Maturi) für Florenz selbst nur die Gründung der Badia durch die Wittwe des Grafen Hubert von Tuscien i. J. 978 vor. In Folge der grossen Zuwendungen, die sie später durch den Markgrafen Hugo erhielt, wuchs sie bald zu einer wirthschaftlichen und politischen Macht innerhalb der Stadt heran. Von dem Aufschwung aber, den diese unter der 30jährigen Regierung Hugo's († 1001) nahm, ist uns dasjenige Denkmal als glänzendes Zeugniss erhalten, das würdig an der Schwelle der werdenden toscanischen, der florentinischen Kunst steht: die Benedictinerabtei S. Miniato al monte. Hildebrand, sei 1008 Bischof von Florenz, errichtete sie unter materieller Beihilfe Kaiser Heinrich's II. und der aufstrebenden Bürgerschaft über dem Grabe des h. Minias an Stelle des alten kleinen Gotteshauses, das um diese Zeit völlig verwahrlost gewesen zu sein scheint, seit 1014, und konnte schon am 17. April 1018 zur Eröffnung des Klosters und Einsetzung des ersten Abtes schreiten. Von der Fortsetzung des Baues, wobei natürlich besonders die Kirche in Frage kam, spricht dann eine Urkunde von 1028 und in einer solchen Heinrich's IV., die vor 1062 ausgestellt wurde, ist von der wenigstens vorläufigen Vollendung des Bauwerkes die Rede, das als „decenter constructum“ und „honorabiliter restauratum“ bezeichnet wird. Da nun in der Folgezeit grösserer Bauarbeiten an dem Werke urkundlich keine Erwähnung mehr geschieht, so wird man fortan nicht mehr, wie bisher geschehen ist, die zweite Hälfte des 11. oder gar eine noch spätere Zeit als Datum seines Entstehens festhalten können, sondern es vielmehr in die Frühzeit des 11. Jahrhunderts zu setzen haben. Welche Bedeutung aber das so frühe Auftauchen selbstständiger künstlerischer Gedanken, wie wir sie in S. Miniato verkörpert finden, nunmehr gewinnt, das wird klar, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass die Dome von Pisa

und Lucca ein halbes bez. fast ein ganzes Jahrhundert später begonnen wurden, und dass man, als in Arezzo ungefähr gleichzeitig mit der Begründung von S. Miniato al monte zum Neubau der Kathedrale geschritten ward, nichts Besseres wusste, als einen ein halbes Jahrtausend älteren byzantinisch-altchristlichen Bau getreu nachzubilden. Gleichzeitigen urkundlichen Quellen ist nämlich die bisher unseres Wissens von der kunstgeschichtlichen Forschung ganz übersehene Thatsache zu entnehmen, dass 1026 Theodaldus, Bischof von Arezzo, dem „Maginardo prudenti viro atque arte architectonica optime erudito“ unter anderm das Eigenthum eines Landbesitzes bestätigt, „quam pie recordationis Albertus episcopus predicto magistro Maginardo concessit pro eo, quod ipse architectus Ravennam ivit et exemplar ecclesiae S. Vitalis inde adduxit atque solers fundamina in aula beati Donati instar ecclesiae S. Vitalis primus iniecit“ (nach mündlicher Mittheilung des Verfassers, der bei Anführung der Thatsache leider ihre urkundliche Quelle anzuziehen unterliess, aus dem Capitulararchiv in Arezzo veröffentlicht bei Rena-Camici, Serie degli antichi duchi e marchesi di Toscana, Flor. 1789 I, 149). Der merkwürdige Bau Maginhard's fiel schon nach einem Jahrhundert den Fehden der Aretiner gegen ihre Bischöfe zum Opfer, die der Zerstörung der Stadt durch Kaiser Heinrich V. im Jahre 1111 unmittelbar vorangingen und ihr nachfolgten (i. J. 1130 wird urkundlich die kurz vorher erfolgte Zerstörung der Kathedrale erwähnt, s. S. 408, Anm. 2), und an der Stelle des alten befestigten Bischofssitzes, etwa $^1/_2$ Stunde von der Stadt, ist heute, von einigen Resten der Grundmauern abgesehen, jede Spur des alten Doms verschwunden, über dessen Trümmern sich wohl bald das noch heute bestehende unscheinbare Kirchlein S. Stefano erhob.

Wie rege übrigens seit jener Zeit das künstlerische Interesse in Florenz sich entwickelt hatte, dafür gelang es dem Verfasser ein untrügliches Zeugniss in der Zeugenunterschrift eines Pfandvertrages vom Jahre 1119 aufzufinden. Der „Angelus magister marmorae artis Florentine civitatis“ kann nur ein mit Wahrnehmung künstlerischer Interessen betrauter städtischer Beamter gewesen sein, nicht etwa ein Marmorbildner kurzweg (solche kommen seit 1087 unter dem einfachen Namen „marmorarii“ urkundlich vor). Denn da es in Florenz nie eine besondere Zunft der Marmorarbeiter gab, so kann das Wort „ars“ hier nicht in diesem Sinne gedeutet werden. Welchen andern Sinn könnte überdies der Zusatz „Florentine civitatis“ bei einer in Florenz ausgestellten Urkunde haben, als dass damit ein Verhältniss zur Stadtbehörde bezeichnet werden sollte, — also etwa das, was wir heute „Stadtbaumeister“ nennen? Solche, wie überhaupt Meister der verschiedenen Baugewerke, kommen ja in späteren Zeiten vielfach in städtischen Diensten vor.

Vom Beginn des nächsten Jahrhunderts datirt denn auch die früheste urkundliche Nachricht über die Errichtung eines Communalpalastes, als sichtbaren Merkmals der Consolidation des städtischen Regiments und seines Uebergewichts über das der Verweser der Reichsgewalt. Im Jahre 1208

wird eine Urkunde „in palladio communis Flor.“ ausgestellt, während noch 1204 die Stadtbehörden in der Kirche Or S. Michele (wie früher in verschiedenen anderen Gotteshäusern) getagt hatten. Seitdem wird dies früheste Rathhaus öfters genannt: es lag in der Gegend der 1349 demolirten (und an anderer Stelle wiedererrichteten) Kirche S. Romolo, also an der Nordseite der jetzigen Piazza della Signoria, inmitten des Wirrsals von Gassen, Plätzchen, Häusern und Thürmen, das ihre Stelle dazumal einnahm; ein kleiner freier Raum vor dem Gebäude wurde „Placza communis“ genannt. Von der Gestalt dieses ersten Stadthauses haben wir keine Vorstellung; es fiel schon 1236 einem Volksaufstande zum Opfer, in dem es demolirt wurde. Ein anderer Communalpalast bestand, zu gerichtlichen Zwecken dienend, 1240 in der Gegend von Or S. Michele, nahe der älteren Curie am gleichnamigen Platze.

Es ist uns leider wegen Raummangels versagt, auf das höchst interessante Gemälde, das der Verfasser im 14. Capitel über die Stadt und ihre Bauten zu Beginn des 13. Jahrhunderts entwirft, im Detail einzugehen. Als Quellen dazu haben ihm neben vielen, aus Urkunden entnommenen Einzelangaben einige bildliche Darstellungen in einem Pariser Decameronecodex, in der Villanihandschrift der Chigiana, vor Allem aber die Mittheilungen des ehrsamen Goldschmiedes Marco di Bartol. Rustichi gedient. Dieser hat in einer, im erzbischöflichen Seminar zu Florenz bewahrten Handschrift seine, um die Mitte des 15. Jahrhunderts nach dem h. Lande unternommene Pilgerfahrt beschrieben, als guter Sohn seiner Vaterstadt aber seinem Bericht eine Schilderung derselben, namentlich ihrer Kirchen vorangeschickt, und ihn durch zum Theil sogar farbige Zeichnungen, die viele von ihnen in ihrer damaligen, noch auf das 11. und 12. Jahrhundert zurückgehenden, seither längst verschwundenen Gestalt wiedergeben, illustrirt. So unbeholfen die Skizzen Rustichi's nun auch im Allgemeinen sind, so bilden sie doch eine unschätzbare Quelle für die Erkenntniss der Baudenkmäler jener Frühzeit, und es wäre wohl ein sehr verdienstliches Unternehmen, seine Aufzeichnungen, von facsimilirten Nachbildungen der sie illustrirenden Skizzen begleitet, im Drucke herauszugeben, worauf wir die Aufmerksamkeit des eben im Entstehen begriffenen historischen Instituts zu Florenz hinzulenken uns hiermit erlauben möchten. —

Uns sei hier aus den Ausführungen des Verfassers nur einiges auf die Hauptdenkmäler der Stadt Bezügliche anzuführen gestattet. Erst in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts begann man jene Veränderungen am Baptisterium von S. Giovanni vorzunehmen, die ihm nach und nach sein heutiges Aussehen — namentlich was die Ausschmückung des Innern und Aeussern betrifft —gaben. Das Bestehen einer Opera S. Johannis ist urkundlich seit 1157 beglaubigt: Arduin, der erste Operaio, dessen Namen uns bekannt ist, nahm seit der Wende des Jahrhunderts in seiner ein Viertelsäculum umfassenden Thätigkeit die innere Ausschmückung energisch in Angriff, ersetzte das Atrium durch einem Chorbau (die sog. Scarsella), und öffnete die drei Thore, wie sie noch heut bestehen (s. oben). Schon

1205 konnte bei Gelegenheit der Ueberführung des Armes des Apostels Philippus der die Ceremonie beschreibende Autor betonen, dass damals „de lapidibus pretiosis precursoris domini famosum et celebre templum ad cujus honorem tam gloriose factum non reperitur in orbe“ schon dastand. Dieser begeisterte Ausruf spricht deutlich dafür, dass das alte Gotteshaus dazumal im Innern seinen Marmorschmuck schon besass: die „Erbauung aus werthvollen Steinen“ kann nämlich nur auf die Bekleidung der Innenwände Bezug haben, da ja die Incrustation des Aeussern erst später erfolgte. Von dem verwendeten Material entstammte, soweit sich urtheilen lässt, nur Vereinzeltes römischen Resten (Milani hat den antiken Ursprung des zierlich eingelegten Marmorwerks, das zur Verkleidung der Plinthen der die Scarsella tragenden Säulen dient, erst neuerdings nachgewiesen); was an dem Bau von antikem Material nachweisbar ist, enthielt dieser jedenfalls von seinem Ursprung an, und man hat es nicht blos um seines materiellen Werthes willen, sondern gewiss vornehmlich aus Pietät für das alte Stadtheiligthum nach Möglichkeit in seiner ursprünglichen Verwendung erhalten, bez. der neuen Ausschmückung eingegliedert. Dass man z. B. die aus Majorca stammenden kostbaren Pophyrsäulen unverwendet liess, scheint ein Beweis dafür.

Betreffs der Gestalt des zwischen dem Baptisterium und dem Dom S. Reparata gelegenen Hospitals Johannis d. Ev. (das seit 1040 beglaubigt ist), macht der Verfasser auf eine Nachbildung seiner aus dem 14. Jahrhundert stammenden, heute untergegangenen Darstellung in einer der Lünetten des Kreuzganges von S. Croce aufmerksam, welche sich, aus dem 17. Jahrhundert stammend, mit anderen Reproductionen der Gebäude der Domgruppe unter den Handzeichnungen der Collection Santarelli in den Uffizien befindet (No. 11729). — Den alten der h. Reparata geweihten Dom betreffend, gelang es ihm durch scharfsinnige Deutung und Verwendung einer Angabe aus den Domacten, dessen Längenmass mit 115 flor. Ellen (67 Meter) festzustellen, so dass er sich etwa bis zur Mitte der jetzigen Kathedrale erstreckte und also für die Raumempfindung jener Zeit einen ganz mächtigen Bau bedeutete. Aber auch über die Gestaltung des Innern konnte Davidsohn aus Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts werthvolle Aufschlüsse gewinnen. Wie S. Miniato hatte auch Sta. Reparata einen stark erhöhten Chor mit dem Hauptaltar über der gewölbten Krypta, zu deren Seiten Marmortreppen emporführten; auch wird sie wohl, wie jene Kirche, drei durch Säulen getheilte Schiffe gehabt haben. Denselben Typus nun weist der Verfasser bei einer Reihe anderer u. z. der bedeutendsten florentinischen Kirchen jener Frühzeit nach, wie S. Firenze, S. Pier maggiore, S. Pietro Scheraggio, S. Trinità, und kommt sonach zu dem Schlusse, dass wir „von einer eigenen frühflorentinischen kirchlichen Bauart, von einem bestimmten Schema reden dürfen, das im Wesentlichen dem des Domes von Fiesole und S. Miniato's al monte entspricht. Es wanderte dann über den Appennin, um bei der von der Devotion der Gräfin Mathilde errichteten Kathedrale von Modena in veränderter Art

seine Anwendung zu finden; Arezzo entlehnte es zur Anlage seiner Pieve, — aber seine Heimath ist Florenz und man darf mit vollem Rechte vom florentinisch-romanischen Stil sprechen, zu dessen Erkenntniss freilich neben dem Erhaltenen auch das längst Verschwundene gebührende Beachtung fordert.“

Höchst merkwürdig und die Frage wohl auch endgiltig lösend, sind sodann die Aufklärungen, die uns der Verfasser über das vermeintliche alte Palladium von Florenz, die Reiterstatue an der Arnobrücke, giebt. Dort stand bekanntlich (u. z. bis zur Ueberschwemmung d. J. 1178 am Brückenkopf des linken, dann bis zur Hochfluth d. J. 1333, die Brücke und Statue — die letztere auf Nimmerwiedersehen — wegschwemmte, an jenem des rechten Arnoufers auf hohem, schmalem Postament ein trümmerhaftes Bildwerk von Sandstein: auf einem im Galopp ansprengenden Ross der nur noch bis zum Gürtel erhaltene Torso eines Reiters, mit dem Reste eines spitzen Schildes. Seit Dante galt er als Mars, der Patron der Stadt, ehe sie den Täufer zum Schützer erkoren; und Villani schuf daraus die Legende vom Battistero als ehemaligem Marstempel, in dessen Mitte der Gott aus Marmor gemeisselt auf einer Säule hoch zu Ross geprangt habe. So sicher nun dies Alles in der Volkstradition seinen Grund gehabt haben musste, ebenso sicher ist, dass das Bildwerk noch zu Ende des 11. Jahrhunderts nicht als Marsdarstellung galt, sondern urkundlich als „Pyramide“ bezeichnet wurde. Damit aber meinte man, wie sich aus den Schriftquellen nachweisen lässt, die nach dem Ausgang der Römerherrschaft den germanischen Königen auf italienischer Erde errichteten Reiterbildnisse, wie solche in Ravenna, in Rom und Pavia nachweisbar, in Verona wahrscheinlich bestanden. Und nichts spricht ja dagegen, dass einem der gothischen Herrscher nicht auch zu Florenz ein solches Denkmal errichtet ward, wo man es in Zeiten, in denen ihm das wiedererwachende Wissen vom Alterthum noch nicht einen mythologischen Namen verliehen hatte, gleich dem ravennatischen Theodorichmonumente, schlechtweg „die Pyramide“ nannte. Dass es keine antike Marsstatue war, erhellt ja schon daraus, dass der Kriegsgott niemals als Reiter dargestellt wurde; auch wäre eine solche in dem marmorreichen Lande wohl kaum blos in Sandstein gemeisselt worden. Nach der einzigen Abbildung, die uns der obengenannte Villanicodex der Chigiana von dem Werk bewahrt hat (sein Zeichner konnte es vor seinem Untergang 1333 noch — aber nurmehr in verstümmelter Gestalt — gesehen haben und ergänzte es zum Gesammtbilde), sass auf dem galoppirenden Ross ein gerüsteter Reiter mit spitzem Helm, in der Rechten ein Schwert, in der Linken einen dreieckigen Schild, dessen untere Spitze auf die Mähne des Pferdes aufgestützt war. Jedenfalls stellte das Standbild also nicht den Kriegsgott, sondern einen Reiter in der Tracht des frühesten Mittelalters dar, und das Ross entspricht darin ganz jenem in der Beschreibung des ravennatischen Theodorichdenkmals. Sonach steht das Eine apodictisch fest, dass die sog. Marsstatue keine solche war; daneben erscheint es wahrscheinlich, dass sie einst als

Standbild eines Gothenkönigs errichtet worden war. Und diese Vermuthung wird neben den vorstehend angeführten Gründen auch durch den Umstand gestützt, dass bei den Gothenkämpfen und der langobardischen Besitznahme diese offenbar damals einzige Statue der Stadt mit Rücksicht behandelt wurde.

Die letzten Seiten des Schlusscapitels des Davidsohn'schen Buches sind im Anschluss einer auf eine Fülle bisher unbekannter oder unbeachteter Daten gestützten Darstellung des Zustandes materieller und geistiger Cultur, in dem sich Florenz um die Wende des 13. Jahrhunderts befand, den aus jener Frühzeit übrig gebliebenen Denkmälern der Sculptur und Malerei gewidmet. Die Zahl der Bildwerke älterer Zeit ist keine ganz geringe. Neben dem Pilaster des Weihbeckens von S. Giovanni in Sugana mit der allerdings sehr rohen Darstellung einer Mönchsgestalt, aus dem 10. Jahrhundert, dem Trinitätsrelief über dem Portal der Klosterkirche von Rosano, dem Erzengel Michael mit dem Drachen zu Füssen auf dem Giebel jener von Passignano (wahrscheinlich vom Ausgang des 12. Jahrhunderts, da i. J. 1177 in dem Orte, wo er schwerlich seinen gewöhnlichen Wohnsitz haben konnte, ein Marmorajo Namens Arrigucio nachweisbar ist), und dem heute allerdings blos noch in einer mangelhaften Abbildung vorhandenen Relief der Portallünette von S. Tomaso al mercato vecchio, das Christus am Kreuz zwischen zwei Engeln darstellte (wahrscheinlich noch aus dem 11. Jahrhundert) und einen Rückschluss auf ähnlichen Sculpturschmuck über den Portalen auch der anderen florentiner Kirchen gestattet, ist des Sarkophags zweier Kadolinger Gräfinnen vom Ende des 11. Jahrhundert in der Vorhalle der Badia von Settimo zu gedenken, der in die Stirnwand der Kirche eingemauert und gleichzeitig aus Sandstein und Marmor (Inschrifttafeln und deren z. Th. mit antikisirendem Ornament gezierte Umrahmungsglieder) hergestellt, ursprünglich die Form eines Parellelepipeds hatte, dem später (als Grabmal der jüngeren Gräfin) ein dreieckig prismatischer Aufsatz wohl von demselben Meister hinzugefügt wurde; es ist ferner das Monument des 1113 verstorbenen Bischofs Rainer im Battistero hervorzuheben, das in einer Zeit, über die noch die Sitte der Verwendung antiker Sarkophage zur Bestattung hervorragender Personen lange hinaus fortdauerte (s. ebendort z. B. den dem Bischof Giovanni († 1230) als Grab dienenden antiken Sarkophag) als die tüchtige, selbständige Arbeit eines einheimischen Marmorajo auch deshalb Beachtung verdient, weil dieser darin die schon an den Bauten des 11. Jahrhunderts (S. Miniato, Badia von Fiesole, Dom von Empoli) beliebte Verwendung verschiedenfarbigen Marmors zuerst auf ein Sculpturwerk überträgt, ganz unabhängig von den, direct antiken Reminiscenzen folgenden frühesten analogen Cosmatenarbeiten, weil mit ihnen zu gleicher Zeit geschaffen.

Nur aus zwei Werken jener Zeit können wir indess uns von der Entwickelung der figürlichen Bildnerei im eigentlichen Sinne einen Begriff bilden. Das erste ist die für die 1068 geweihte Kirche S. Piero Scheraggio

wohl um dieselbe Zeit geschaffene Kanzel, jetzt in S. Leonardo in Arcetri aufgestellt, von feinem Geschmack in den ornamentalen Theilen, aber doch von grosser Befangenheit und Steifheit in Composition und Haltung zeugend, jedoch im Rahmen der bildnerischen Fähigkeit jener Zeit schon die sichere Beherrschung der Technik verrathend, aus der allein sich nachmals die volle Blüthe der Kunst entfalten konnte. Das zweite, um ein Jahrhundert jüngere Werk sind zwei von einer Thorlaibung der Abtei S. Andrea di Candeli noch einzig übrige, heute im Museo nazionale bewahrte Reliefs, die die Berufung Petri und Andreae durch Christum und diesen, wie er einen Mönch segnet, darstellen. Die auf dem einen Relief verzeichnete Jahreszahl 1177 giebt das Datum ihrer Entstehung; ob aber die auf dem anderen befindliche Inschrift: „Hoc opus abbatis lector cognosce Ioannis“ uns, wie der Verfasser will, den Schöpfer des Werkes enthüllt, möchten wir bezweifeln. Nach der Analogie ähnlicher Bezeichnungen haben wir in dem Abt Johann vielmehr den Stifter desselben zu erkennen. Neben wenig Fortschritt gegenüber jener um ein Jahrhundert älteren Arbeit nach der Richtung freierer Bewegung fesselt uns daran die durch das ganze — auch das finsterste — Mittelalter in der italienischen Kunst fortwirkende Macht der antiken Tradition; sie verräth sich nicht blos in den von antikisirendem Blattornament belebten Felderumrahmungen sondern spricht deutlich auch aus der Anordnung der weiten, pompösen Gewänder. — Endlich führt der Verfasser noch, als einziges erhaltenes Spezimen florentinischer Elfenbeinschnitzerei, die zwei Deckel eines Evangeliars an das sich jetzt in der Barberiniana zu Rom befindet. Sie stellen die Ausgiessung des h. Geistes, sowie die Verklärung Christi dar und sind nicht, wie Gori annahm, byzantinischen, sondern entschieden florentinischen Ursprungs. Wenn der Verfasser darin indessen eine Arbeit des 11. Jahrhunderts erkennen möchte, so können wir ihm nicht beipflichten. Wir sehen darin — und unsere Meinung theilen auch andere Fachgenossen, mit denen vereint wir das Werk eingehend prüften — ein ganz hervorragendes Product der carolingischen Kunst, und datiren es somit um zwei Jahrhunderte zurück (wie schon Vezzosi und Gori richtig gethan hatten); freilich sahen sie darin fälschlich byzantinische Einflüsse. Eine solche Grösse der Conception, Freiheit der compositionellen Ausgestaltung und — wir möchten sagen — Individualität des Empfindungsausdrucks erreicht die spätere romanische Kunst nie wieder. Und um auch die formale Seite zu betonen, weisen die Gewandmotive in ihrer engen Anlehnung an die Antike, ebenso wie die von den späten Imperatorenbüsten beeinflussten Typen der Physiognomien durchweg auf die Epoche der carolingischen Renaissance. Dieser Datirung steht der Text nicht im mindesten entgegen. Denn nur die letzten Seiten desselben stammen aus dem 11. Jahrhundert; der übrige Theil ist im 14. und 15. erneuert, — und bei dieser Erneuerung mag die Handschrift auch die beiden ursprünglich für andere Verwendung geschaffenen Elfenbeindeckel als Einband erhalten haben.

Auch die Malerei hatte von dem Aufschwung, der sich in der floren-

tinischen oder toscanischen Kunst im 11. Jahrhundert nachweisen lässt, ihren Antheil. Wir sind diesbetreffend natürlich blos auf die Erzeugnisse der Miniaturmalerei angewiesen, und da ist es denn bekannt, dass diese sich noch lange über die Zeit, von der wir reden, ausschliesslich in den Händen der Klöster befand, während die Uebung der Tafel- und Wandmalerei seit dem 12. Jahrhundert überwiegend auf Weltliche überging, deren Beruf die Kunst bildete, — keineswegs zum Vortheil ihrer Entwickelung, da diese statt eines Fortschritts im Gegentheil zunächst ein Zurücksinken ins Rohe und Handwerkmässige erfuhr, und sich erst viel später zu jener Belebung und Verinnerlichung erhob, die zu ihrer Blüthe im Trecento und Quattrocento führte. Als Erzeugnisse dieser frühesten Phase der florentinischen Buchmalerei seien hervorgehoben das Psalterium des Abtes Johann von S. Michele in Maturi (Cod. Laurent. XVII, 3, bekannt unter dem Namen Breviario di Poggibonsi), das in seinen Miniaturen und Initialen einen erlesenen coloristischen Geschmack und feinen Sinn für's Ornamentale zeigt, während sich die figürliche Seite der Darstellungen noch recht schwach präsentirt. Ein Doppelflötenbläser, ein Centaur, fein gezeichnete korinthische Säulen weisen auf antike Reminiscenzen. Aber noch merkwürdiger ist eine solche in dem Martyrologium, das der Ueberarbeitung der Vita S. Miniati durch Abt Drago vorangeht (Cod. Laur. de Nemore 13): in die Passionsgeschichte des Papstes Calixtus gefiel es dem Künstler unter anderen Initialen mit bunten Linienornamenten, die dem Stil des 11. Jahrhunderts entsprechen, die Büste eines Satyrs hineinzumalen — offenbar das Ergebniss des Studiums einer antiken Büste. Ein dritter Codex, der der Schrift nach dem 11. Jahrhundert angehört (Laur. Acquisti e Doni Nr. 181) und ebenfalls ein Calendarium, Psalterium und Gebetbuch enthält, ist wegen der Lebensfülle bemerkenswerth, womit darin die Figuren der einzelnen Monate charakterisirt werden, deren Darstellung von einer ungemeinen Schärfe der Beobachtung und einem aussergewöhnlichen Talent der richtigen Wiedergabe des Gesehenen zeugt. — Und auch die Tafelbilder scheinen der hohen Stufe der Miniaturmalerei entsprochen zu haben, wenn man nach dem einzigen Werk dieser Art, das bis auf uns gelangt ist, urtheilen darf. Es ist dies jenes Crucifix, das der Legende nach sich geneigt haben soll, als Johann Gualbert, der Gründer des Vallombrosanerordens, seinem Todfeinde verzieh, den der Zufall in seine Hände gegeben hatte. Schon Andreas von Strumi, der kurz nach dem Tode Gualberto's († 1073) schreibende Biograph desselben, berichtet von dessen Aufbewahrung in S. Miniato, und von da an ist seine Anwesenheit daselbst in ununterbrochener Tradition bezeugt, bis es 1671 nach S. Trinità überführt ward, wo es sich noch heute über dem Hochaltar befindet. Da es sich mit einem Vorgang aus der Jugend des h. Gualbert verknüpft, so müssen wir seine Entstehung spätestens in den Beginn des 11. Jahrhunderts setzen. Die Angabe des Verfassers (S. 829), es sei auf Leinewand gemalt (was ihm von vornherein den Stempel der Authenticität nehmen würde), beruht auf der irrthümlichen Nachricht bei Richa, Chiese fiorentine

III, 170; es ist im Gegentheil auf eine Holztafel gemalt, wie die auf Ersuchen des Referenten vom Verfasser nochmals vorgenommene Prüfung des Werkes ergab (wozu indess die besondere Erlaubniss des Erzbischofs von Florenz eingeholt werden musste, da das Crucifix nur am Charfreitag jeden Jahres für wenige Stunden enthüllt wird). Dem Verfasser gebührt das Verdienst, die Aufmerksamkeit der Fachkreise auf dieses der Forschung bisher entgangene, wohl früheste Denkmal der florentinischen Tafelmalerei hingelenkt zu haben, und es ist nun denjenigen unter den Forschern, denen dessen Anblick gegönnt sein wird, vorbehalten, auch seinen künstlerischen Werth festzustellen. Nach dem Urtheile unseres Verfassers „erscheint daran nichts manierirt und nichts von unedlem Geschmacke, und das älteste der florentinischen Altargemälde ist durchaus würdig, am Beginn jener stolzen Reihe von Werken späterer Jahrhunderte zu stehen, über deren leuchtender Schönheit man das Verdienst der Unbekannten nicht vergessen darf, deren Schaffen die Zukunft verkündete, wie die erste bläuliche Morgendämmerung das Nahen des strahlenden Tages."

C. v. Fabriczy.

Otto Harnack. Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. Weimar, 1896. 8⁰. 208 S.

In der schöngeistigen Bewegung jenes Zeitabschnittes, den wir als unsere klassische Litteraturperiode zu bezeichnen gewohnt sind, geht das litterarische Interesse und die Beschäftigung mit den bildenden Künsten mannigfaltig Hand in Hand: man kann von beiden Gebieten, wendet man sich dieser Periode zu, das eine nicht wohl ohne das andre ins Auge fassen. Vor Allem wer sich das eigenthümliche Geistesleben vergegenwärtigen will, dessen Mittelpunkt Weimar gewesen ist, wird Pflege und Wachsthum der bildenden Künste in jenen Tagen, sowohl nach der Seite ihrer theoretischen Behandlung, als auch nach der Seite ihrer praktischen Bethätigung nicht unbeachtet lassen dürfen. Den Bemühungen der klassischen Periode um die Gewinnung einer Theorie des Stils in den verschiedenen Künsten war eine vor mehreren Jahren erschienene Arbeit desselben Autors gewidmet, dessen heute vorliegendes Buch in Form einer geschichtlichen Darstellung das Bild der handelnden Personen und der äusseren Umstände folgen lässt, auf deren Zusammenwirken die schöpferische künstlerische Thätigkeit in dem erwähnten Zeitabschnitt beruht. Der Verfasser hat nicht die Absicht gehabt, Kunstgeschichte zu schreiben. Die Summe des aesthetischen Empfindens zu ziehen, welches im Zeitalter der Klassik den Ton angiebt und den Aeusserungen des so bedingten künstlerischen Lebens nachzugehen, ist ihm der eigentliche Gegenstand seiner Aufgabe. Aber indem seine Arbeit so zunächst einem weiteren Interesse zu dienen scheint, hat sie zugleich für die spezielle kunstgeschichtliche Forschung so hervorragenden Werth, dass ein Referat darüber auch in diesen Blättern gerechtfertigt und wünschenswerth erschien.

Rom ist der Brennpunkt des künstlerischen Lebens in jenen Tagen,

das Stelldichein der vornehmsten Geister, der führenden Männer sowohl unter Künstlern als Kunstfreunden. So ist mit Fug und Recht von dem Verfasser Rom für seine Darstellung als Mittelpunkt gewählt. Zwei Persönlichkeiten von ungleicher geschichtlicher Bedeutung, von den Zeitgenossen jedoch mit der gleichen Bewunderung gefeiert, fesseln zunächst das Interesse: Mengs und Winckelmann. Wenn der Werth kunsttheoretischer Studien, mögen sie nun mehr dem Gebiet der philosophischen oder mehr dem der geschichtlichen Betrachtung angehören, heute auf Seiten der Praxis einer mehr als skeptischen Beurtheilung unterliegt, so ist hier im Gegensatz dazu die Wahrnehmung nicht uninteressant, wie die neuere durch Winckelmann inaugurirte vergleichende Kunstforschung schon in den Anfängen ihres Bestehens anregend und befruchtend auf die Ausübung der Kunst selbst einwirkt: Mengs mit Winckelmann in persönlicher Freundschaft verbunden, erscheint als beredter Zeuge Winckelmann'scher Prophetie, deren Ideal uns zwar in seinen Hervorbringungen nicht immer mit demselben Glück verfolgt erscheint, die aber immerhin in Wort und That von ihm mit Wärme vertreten worden ist. Natürlich, im Grunde seines Wesens ist Mengs, den Lehren seines Vaters und den Traditionen seiner Zeit überhaupt folgend der Eklektiker, der aus verschiedenen Blumen zugleich seinen „Honig zu ziehen" weiss; dem Griechen hält, wie dem Cinquecentisten in seinen Schöpfungen der moderne Routinier die Waage, der mit der französischen Akademie in der Eleganz des Vortrags und auch in den technischen Mitteln Manches gemein hat. Angelika Kaufmann und Wilhelm Tischbein, die nach Mengs' Tode als die am meisten geschätzten Grössen in der deutschen Künstlerwelt auf römischem Boden hervortreten, gehören ja auch dem französischen Modegeschmack des 18. Jahrhunderts eben so gut, wie dem classischen Ideale an. Hier sind diese Persönlichkeiten vor Allem wichtig zur Kennzeichnung der künstlerischen Atmosphäre, in die Goethe bei seinem ersten Aufenthalte in Italien eintritt, und der Verfasser widmet ihnen gerade im Hinblick darauf eine eingehende Charakteristik sowohl ihres eigenen Wirkens als auch ihrer Stellung innerhalb der gesammten deutschen Künstler- und Schriftstellercolonie im damaligen Rom. In Carl Stauffers römischen Briefen findet sich einmal die Meinung ausgesprochen, es sei doch eigentlich ein Jammer, dass Goethe, der eines besseren Umgangs würdig gewesen wäre, in Rom „nicht in bessere Hände gerathen" sei. Dem unabhängigen naturalistischen Empfinden des modernen Künstlers, das sich wohl zunächst in dieser Aeusserung kundgiebt, mag allerdings das Unzulängliche, das auch wir in dem mehr anempfundenen, als aus sich selbst gewordenen Ideal dieser Kunstkreise erblicken, eine gewisse Antipathie gegen die Träger der damaligen künstlerischen Bildung wachgerufen haben. Wer ein minder subjectiv gehaltenes Urtheil vorzieht, wird sich sagen, dass Jenen gewisse künstlerische Verdienste und namentlich bedeutende technische Fertigkeiten nicht abgesprochen werden können, und der Weimarer Kunstfreund mochte immerhin seinem guten Stern vertrauen, wenn er ihnen vertraute, war es doch

ohne Zweifel ein Umgang, der ihm in der Lernbegierde des Augenblicks gemäss erschien und trug er doch vor Allem das Beste, das kein Andrer überhaupt ihm geben konnte, in sich selbst.

Neben den erwähnten und einigen anderen Künstlernamen von weniger hervorragender Bedeutung lernen wir Hackert in seiner neapolitanischen Umgebung kennen, dann bei Gelegenheit von Goethe's zweitem Aufenthalt in Rom die erneuten Beziehungen zu Angelika, das in mancher Hinsicht für ihn anregende Verhältniss zu Trippel und endlich die schon früher begonnene und nun aufs Neue gemeinsam mit Carl Moritz und Heinrich Meyer betriebene Arbeit auf kunstwissenschaftlichem Gebiet. Für unsere heutigen gleichgerichteten Studien ist gerade dieser Abschnitt von besonderem Interesse, sowohl nach der Seite der Methode als nach der Seite der Gegenstände selbst, welche der Forschung damals im Einzelnen unterlagen. Hier bietet sich als erste reife Frucht jener gemeinsamen geistigen Arbeit, die von Moritz im Gegensatz zur bis dahin geläufigen „moralisirenden“ Beurtheilung des Kunstgenusses verfochtene Theorie vom „selbstständigen Werth des Schönen“, aus der sich weiterhin in Verbindung mit Goethe's Naturbetrachtung ein neuer Schönheitsbegriff entwickelt, beruhend auf dem Begriff des „Symbolisch-Typischen“, das „uns hindurchschauen lässt aus dem hemmenden und entstellenden Zwang des Einzelnen in das vollkommene Gesetz der Freiheit“.[1] Noch weiter führt, zugleich zum Praktischen hinüberleitend, die steigende Aufmerksamkeit, die sich neben den Werken der Renaissancekunst, rückwärts greifend, den für diese vorbereitenden Schöpfungen der sog. Frührenaissance bald nach Goethe's Rückkehr in die Heimath in dem zurückgebliebenen römischen Freundeskreise zuwendet, eine Erscheinung, deren „bisher kaum beobachtete Anfänge“ schon um das Jahr 1790 nachgewiesen werden. „Die Rückwendung vom Manierismus zum reinen Geschmack hatte, wie wir wissen, einen Mengs zur gleichmässig höchsten Anerkennung von Rafael, Tizian und Correggio geführt. In der Folge hatte man Raffael allein auf den Schild gehoben, wie dies besonders bei Goethe deutlich hervortritt. Es lag in der Consequenz der Entwicklung, dass man allmählich zur Schätzung der älteren, strengen Künstler vorschritt, deren nicht nur Mengs, sondern auch Goethe in den Briefen aus Rom noch kaum Erwähnung thut“. Wir hören von einem Stich, den Lips nach Fiesole anfertigt, Bury, ein anderes Mitglied des befreundeten römischen Künstlerkreises, sendet nach Weimar Copieen nach Mantegna, Meyer sieht sich in Venedig auf Giovanni Bellini geführt und alsbald gefesselt von der „unschuldigen und bescheidenen Grazie“ des Quattrocentisten.

Für den heutigen Beobachter sind diese und ähnliche Aeusserungen einer individualistisch gerichteten Kunstbetrachtung nichts weniger als befremdend; man hat sich zu sehr an den Umgang mit den Erzeugnissen dieser vorclassischen Kunstübung gewöhnt, sie zu ernstlich schätzen gelernt, als dass die Bewunderung, die sie Anderen erwecken, Staunen erregen könnte. Für die damalige Zeit bedeuten dieselben Strebungen eine

tiefgreifende Neuerung, ein Neues überhaupt, das in die Anschauungswelt des Künstlers eintritt, zugleich aber auch, und das ist für die geschichtliche Bedeutnng dieser Bewegung wichtig, die beginnende Erschütterung des eigentlichen classischen Ideals. Es war von der Liebhaberei für die Quattrocentisten nicht mehr weit zu der subjectivistischen Richtung der jüngeren romantischen Schule, die den an die objective Giltigkeit eines „Idealschönen", wie man es damals nannte, gebundenen Sinn lösen und einem anders gearteten Ziele entgegenführen sollte. Ehe jedoch dieser Wechsel sich vollendet, erhebt sich noch einmal die schon ermattende Energie der reinen classicistischen Strömung zu voller Thatkraft in Carstens und Thorwaldsen. Die Partien in H.'s Buch, welche von diesen beiden Heroen der classischen Periode handeln, sind mit besonderer Wärme geschrieben, einer Wärme, die Manchem unverständlich scheinen mag in einer Zeit wie der gegenwärtigen, in der es wohl eher einmal geschehen kann, dass man Thorwaldsen der Bewunderung der Unmündigen überlässt und Carstens für einen Dilettanten erklärt. Jedoch ist diese Wärme der Ausdruck eines besonnenen und in sich begründeten Urtheils, und je mehr sich dieses Urtheil selbst mit scheinbar herrschenden Meinungen in Widerspruch setzt, um so mehr ist der Freimuth anzuerkennen, mit dem es ausgesprochen ist. Wenn im Uebrigen hier das Verdienst beider Künstler in ein etwas besseres Licht gestellt wird, als ihnen sonst gerade jetzt vergönnt zu werden pflegt, so wird das voraussichtlich einer objectiven Geschichtsbetrachtung nicht zum Nachtheil gereichen. Es ist so leicht, über derartige, in die Vergangenheit entrückte Grössen abzuurtheilen, aber eben so leicht auch, bei solchem Urtheil zu irren. Das gilt insbesondere von Carstens. Man nennt ihn einen Nachahmer der Griechen. Aber wir lernen ihn hier doch anders kennen, in der Art, wie er arbeitet und auch wie er sich selbst über seine Kunst äussert. Es ist der Trieb der Nacheiferung und nicht der Nachahmung, was ihn eben jenen Vorbildern gegenüber beseelt und bei aller Begeisterung, mit der er sich treiben lässt, zeigt er doch eine Stärke der persönlichen Anschauung und Urtheilskraft, die ihn von einem blossen Nachahmer weit unterscheidet. Dass seine Technik mangelhaft war und blieb, ist kein Beweis dafür, dass er kein Künstler gewesen sei, so wenig als umgekehrt etwa der Schluss zulässig wäre, dass Derjenige immer ein Maler sein müsse, der malen kann. Man vergisst nur zu leicht, dass die Offenbarung des künstlerischen Ingeniums nicht an diesen Einen Weg gebunden ist; bei dem in der Form zuweilen schwerfälligen Carstens quillt es förmlich über in der nie versiegenden Gestaltungsgabe seiner Phantasie, wie in dem glänzenden Pathos des künstlerischen Ausdrucks, über das er gebietet: da ist echtes Künstlerblut.

Der Verfasser sieht in Carstens geradezu den grössten künstlerischen Genius der Zeit, der in freier und persönlicher Erfassung des Classischen wohl auch Anderen Führer zu werden verdient hätte. Zu beklagen bleibt jedenfalls, dass es ihm nicht vergönnt war, so viel rühmliche Anläufe durch eine vollendende That zu krönen. Was wir von ihm haben, sind nur

die Voraussetzungen von etwas Höherem, dessen Vollführung sein früher Tod vereitelt hat. Ich glaube freilich, es wird sich aus den vorhandenen Aeusserungen seiner Begabung kaum entnehmen lassen, zu welcher Höhe der Vollendung der Künstler noch hätte gelangen können, auch drängt sich bei aller schuldigen Ehrerbietung vor dem Geleisteten doch immer wieder die Frage auf, ob die Originalität des künstlerischen Gedankens auf die Dauer stark genug in ihm geblieben wäre im Gegensatz zu einem in der That nicht völlig hinwegzuleugnenden Anlehnungsbedürfniss, das seine Entwürfe in so manchen, vielleicht dem Künstler selbst unbewusst gebliebenen Reminiscenzen an die Antike und noch mehr an Michelangelo verrathen.

Es ist in dieser kurzen Anzeige nicht möglich, den Ausführungen des inhaltreichen Buches in alle Einzelnheiten zu folgen, die sich auf ein ausgiebiges, zum Theil unedirtes Quellenmaterial, wie auf eine intime Kenntniss der einschlägigen ästhetischen Litteratur sowohl Deutschland's als Italien's gründen. Die Darstellung reicht bis zu dem Zeitpunkt, in welchem die Begründer der Romantik, Overbeck, Cornelius und ihre Freunde sich in Rom ansiedeln. Die Ursachen, welche das Aufkommen dieser neueren Richtung begreiflich erscheinen lassen, werden am Schlusse berührt, es sind zum Theil dieselben, welche den Niedergang der vorangehenden classischen Epoche herbeiführen halfen, ein Lauf der Dinge, bei dem auch den politischen Zeitverhältnissen der napoleonischen Aera eine nicht unbedeutende Rolle zufällt. In den verhältnissmässig früh vom Schauplatz zurückgetretenen Verfechtern des classischen Ideals haben wir es, wenn wir die Ansicht des Verfassers richtig zusammenfassen, mit einer Künstlergeneration zu thun, die nicht eigentlich zum Schlagen gekommen ist. Um so werthvoller erscheinen die ästhetischen, wenn man so will auch ethischen Momente, aus denen ihr Streben hervorgeht: die Schönheit und Hoheit ihres künstlerischen Ideals, dessen vollendeter Ausdruck, von Goethe in classischer Form zusammengefasst, aus der von ihm gemeinsam mit Heinrich Meyer und Friedrich August Wolf herausgegebenen Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert" gebührend hervorgehoben wird. Hatte die künstlerische Arbeit auf praktischem Gebiet Unvollendetes zurückgelassen, hier hat sie zu einem ausgereiften, bleibenden Gewinn geführt. In der hier geöffneten Gedankenwelt wird auch das specielle kunstgeschichtliche Interesse wohl immer die willkommensten Anknüpfungspunkte finden, so oft sich etwa noch in Zukunft die Aufmerksamkeit der Fachwissenschaft auf diese Periode lenkt, für deren Kenntniss das besprochene Buch als grundlegend bezeichnet werden darf.

Frankfurt a. M. *H. Weizsäcker.*

Architectur.

The Church of Sancta Sophia Constantinople, a Study of Byzantine Building by **W. R. Lethaby & Harold Swainson.** London and New-York 1894.

Eine neue zusammenfassende Arbeit über die Agia Sophia war ein wissenschaftliches Bedürfniss geworden in dem Masse, als die byzantinische Archäologie seit den Tagen Salzenberg's fortgeschritten ist und unsere Einsicht in das Wesen byzantinischer Architectur sich vertieft hat. Aus dem Zuge der baugeschichtlichen Gesammtentwicklung ragt dieser Wunderbau noch heute mehr einem einzelnen Bergriesen vergleichbar auf. Um alle nach vorwärts und rückwärts dennoch auffindbaren Zusammenhänge klarzulegen, war eine Betrachtung der Sophienkirche für sich, eine auf den Grund gehende Durcharbeitung der wieder in Fluss gekommenen Fragen, die sowohl die Construction wie die Raumdisposition betreffen, vorher geboten. Als wesentlichste Forderungen mussten für ein solches Unternehmen gelten: möglichste Vervollständigung und kritische Ausnutzung des gesammten Quellenmaterials sowie der bisherigen Forschung und selbständige archäologische Nachprüfung an Ort und Stelle. Ich bedaure, trotz der günstigen Aufnahme, die das zu besprechende Werk gerade auf deutscher Seite schon erfahren hat, ausführen zu müssen, dass es, von der eigentlichen Compilation abgesehen, seine Aufgabe in den Hauptbedingungen nicht vollkommen erfüllt. Während das Ziel recht hoch gesteckt ist — die Kirche soll als ein Ganzes bis in ihre sacrale Ausstattung hinein dargestellt und Alles aus der lebendigen byzantinischen Kunstübung heraus erklärt werden — ist doch in den wesentlichsten Fragen selten ein sicherer Abschluss erreicht und die historische Gesammtbeurtheilung vollends nicht durchgeführt. Dass sich im Einzelnen für uns manche neue Belehrung ergiebt, soll bereitwillig anerkannt werden. So finden erstens kirchlich-archäologische Gegenstände aus einem reichen philologisch-antiquarischen Wissen ihre Erläuterung, andrerseits spricht sich in der technischen Analyse ein sicheres fachmännisches Urtheil aus. In beiden Fällen tritt wohl die Hauptstärke des einen oder andern der Verfasser, die sich zu gemeinsamer Arbeit verbunden haben, in ihre volle Wirkung. Das entspricht ganz den Andeutungen des Vorworts über die vorgenommene Theilung der Aufgabe, obwohl sich hieraus nicht genau ersehen lässt, wie weit der Antheil jedes Einzelnen überall in den allgemeinen Folgerungen reicht.

Die erste Hälfte des Buches trägt ein vorwiegend philologisches Gepräge. Sie fasst die literarische Ueberlieferung zusammen und behandelt Fragen oder Dinge, die mehr oder weniger nur auf Grund derselben zu erledigen sind. Mit vorsichtiger Abwägung der Quellen wird die Vorgeschichte der Kirche und ihrer Umgebung zurückverfolgt. Ohne Hypothesen war hier nicht wohl auszukommen, und die vorgetragenen rufen wenigstens der Mehrzahl nach keine begründeten Bedenken hervor. Wenn die Orientirungstheorie für die Frage, ob ein antikes Heiligthum einst denselben

Platz inne hatte, verwerthet wird, so sind dafür einige gute topographische Beobachtungen geltend gemacht. Jedenfalls aber kann man den Ausführungen über Gründung und Geschichte der vorjustinianischen Basilika völlig zustimmen, — mit einem Vorbehalt. Die Annahme einer doppelten Apsis bleibt eine ganz unsichere Vermuthung und kann jedenfalls nicht zur Erklärung der in sich geschlossenen Construction der Agia Sophia dienen. Ob ein Rest der alten Kirche in der Rotunde an deren nördl. Ecke zu erkennen ist, hängt z. T. von der gesammten Baptisteriumsfrage (s. unten) ab. Bei der Geschichte des Justinianischen Baues wird man nur zustimmen können, wenn die angebliche Restauration Justin's II. als confuse Variante des Anonymus gestrichen wird. Die Aehnlichkeit der berichteten Nebenumstände vermehrt die Unwahrscheinlichkeit des abermaligen Zusammensturzes der Kuppel so bald nach ihrer Erneuerung durch Justinian selbst. Dass der Verf. die massgebenden Zeugnisse, Prokop's für die ältere Gestalt, des Euagrinus und Agathias für den Umbau, und vor Allem des Silentiarius genaue und schwunghafte, wenngleich gekünstelte, Beschreibung der restaurirten Kirche in voller Uebersetzung mittheilt, überhebt den Nachprüfenden nicht der Textvergleichung, die denn auch eine stark subjective Färbung der Uebersetzung erkennen lässt. Ueberflüssig war wenigstens eine solche Wiedergabe all' der Legenden des Anonymus trotz des interessanten Nachweises, dass sie z. T. bis auf die Zeit Basilius I. oder sogar Justinian's zurückgehen, in einem die ferneren Geschicke des Baues behandelnden Kapitel. Der Werth der Quelle für den Bestand ihrer Zeit dagegen ist etwas unterschätzt, da die Zurückführung der im Anonymus enthaltenen Ueberlieferung bis zum X.—XI. Jahrh. durch Preger (Zur Textgesch. d. Πάτρια München, 1895) die angenommene Datirung (XII.—XIV. Jahrh.) inzwischen widerlegt hat.

Das Hauptgewicht liegt in diesem ersten Theile auf den Untersuchungen über Eintheilung und Einrichtung des Heiligthums. Ein neuer Reconstructionsversuch des Ambon macht den Anfang. Hier scheinen mir die meisten Abweichungen von Salzenberg, wie z. B. die Aufgabe der ovalen Plattform, keine glücklichen zu sein. Für das Vortreten der beiden Treppenaufgänge im O. und W. über die runde Basis des Ambon spricht die mehrfache Zerlegung des Ganzen in der Beschreibung des Silentiarius (vgl. p. 164 u. 181) in zwei halbrunde Theile. Dasselbe bestätigt die einzige, wirkliche Verbesserung, dass nämlich die Thüren des Tempietto gesondert im N. (statt im W.) und O. (vgl. v. 109 zu v. 171 u. 178) angesetzt werden. Die Lage des Ambo denke ich mir noch etwas mehr gegen die Mitte vorgeschoben, da der Soleas vom Volke umdrängt werden konnte (v. 249). Die späteren Nachrichten deuten auf seine Erhaltung bis z. J. 1204 hin. Kommen wir zu den Fragen der Raumdisposition, so sind die diesbezüglichen Ausführungen schon bei ihrem Erscheinen z. gr. T. überholt worden durch Beljajew's Byzantina II, die gleichfalls 1894 erschienen und zu viel bestimmteren Ergebnissen führen. So ist zwar die Ansetzung der Altarwand gemäss der von jeher vorherrschenden Anschauung dicht vor der durch

das Tonnengewölbe verlängerten Apsis im Allgemeinen richtig. Sie schied nach Silentiarius und Constantin Porph. die Priester im Altarraum von den Sängern in den Nebennischen. Andrerseits erklärt sich jedoch die Zertrümmerung des Altars zugleich mit Ambon und Soleas bei dem durch den Einsturz des östlichen Hauptbogens herbeigeführten Fall der Kuppel offenbar mitsammt der Halbkuppel — das Tonnengewölbe hielt wohl Stand — nur dadurch, dass ersterer etwas in den Halbkuppelraum hinausgeschoben war. Dann aber werden wir gezwungen, der Altarwand eine gebrochene Gestalt zuzuschreiben, übrigens durchaus im Einklange mit Const. Porph. (vgl. Beljajew p. 123). Die vom Verf. herangezogene Miniatur des Menol. Sat. liesse sich damit wohl vereinigen, wenn man von Beljajew abweichend annimmt, dass der Synthronos des Presbyteriums sich über die eigentliche Apsis (und über deren Seitendurchgänge hinweg wie in der A. Irene) bis an die Ecken der Pfeiler fortsetzte und dass von da aus eine Brüstung um den Altar herumging. Eine solche Einrichtung würde sich nur wenig von der altchristlichen Weise unterscheiden. Sicher ist der Uebergang des Namens des (beseitigten?) Soleas im X. Jahrh. auf den ganzen Halbkuppelraum, der jedoch wohl nur durch Stufen begrenzt wurde und sozusagen als äusserer Altarraum diente (B. p. 103). Prothesis und Diaconicon werden mit Recht angenommen, und zwar nicht in Anbauten, sondern in den Eckräumen zu den Seiten des Presbyteriums, aber gegen ihre Beschränkung auf anliegende Abtheile desselben spricht, dass Silentarius diese Räume, offenbar als dem Laien unzugängliche, überhaupt nicht schildert. Die Nachrichten der russischen Pilger deuten auf ihre Geräumigkeit hin und haben es B. ermöglicht, links vom Altarraum die Prothesis, rechts das Diaconicon anzusetzen, denen die Nischen vielleicht zuzurechnen sind (B. p. 119). Beim Metatorion ist Verf. wieder auf dem richtigen Wege, wenn er es im Südschiff sucht. Er kommt jedoch zu keiner näheren Bestimmung, weil er die auf ein anderes M. bezüglichen Zeugnisse nicht ausscheidet. Das grosse M. befand sich zweifellos auf der Südseite, aber allerdings nur das Euktirion desselben im Innern der Kirche. Dieses muss mit der von Silentiarius erwähnten Kaiserlichen Loge in der von ihm ausschliesslich beschriebenen Mittelhalle zusammenfallen, und in solchem Falle schlossen sich das Triclinum, der Kiton u. s. w. wohl an dieser Stelle aussen an. Dass sie sich nicht, wie B. meint, in einem der Süd-Ostecke näheren Anbau befanden, geht schon daraus hervor, dass die Kaiser aus dem Triclinum unmittelbar zum hl. Quell gelangen konnten. Und diesen setzen B. und der Verf. übereinstimmend im X. Jahrh. in einer Vorhalle des Mittelportales der Südseite voraus. Schliesslich passt dazu auch die Angabe des Anonymus über die Nähe des M. zu dem an der Süd-Westecke noch erhaltenen Baptisterium besser. Der Zugang zum M. sowie der Aufgang zu seinen oberen Räumen (vgl. B. p. 134) lässt sich dann ohne Bedenken im östlichen Hauptpfeiler der Südwand ansetzen. — Ungleich befriedigender sind die Ergebnisse der nachfolgenden Auseinandersetzungen über den Estrich mit den vier Paradiesesströmen, das Taufbecken im Tschinili-Kiosk,

den Gebrauch der Dedicationskreuze, Vorhänge, Teppiche, sowie im nächsten Kap. über die Gestalt der Kreuzreliquie — die Prozession derselben freilich wird aus Const. Porph. ohne zureichende topographische Verwerthung mitgetheilt — ferner die Zusammenstellungen über Gräber und Reliquien und deren Verbleib nach dem Jahre 1204. Besondere Beachtung verdient der Nachweis der verschiedenen Beleuchtungsgeräthe und der noch erhaltenen Tradition ihrer Anordnung.

Vor der eigentlichen Analyse des Bauwerks in seinem derzeitigen Bestande wird im Auszuge Salzenberg's ganze Beschreibung wiedergegeben. Damit ist deutlich genug die wesentliche Grundlage der Untersuchung bezeichnet. Von eigenen Beobachtungen ist nicht viel darin enthalten, und das ist entschieden ein schwacher Punkt des Ganzen. Die unvergleichliche Gelegenheit, die S. während der Restaurationen Fossati's in den letzten vierziger Jahren genoss, wird sich freilich Keinem so leicht wieder bieten, und die unüberwindlichen Hindernisse einer erschöpfenden Besichtigung aller Teile lernt man an Ort und Stelle bald kennen. Dennoch scheint der Besuch, den beide Verfasser der Agia Sophia dem Vorwort zufolge abgestattet haben, kein dem Unternehmen entsprechender gewesen zu sein, sondern ihre Schlüsse beruhen mehr oder weniger auf den Aufnahmen von S. und Choisy, was um so mehr zu bedauern ist, als sich hier, wie gesagt, ein gutes technisches Urtheil verräth. Es wäre auch zu wünschen gewesen, dass neben S. noch andere Meinungen berücksichtigt worden wären, so vor Allem Kondakoff's anregende Studie in d. Arb. d. VI archäol. Congr. (Odessa 1886). Ein Kapitel zur Geschichte der Erforschung der Kirche wäre überhaupt dankenswerther gewesen als der gebotene Auszug aus S., trotz dessen unleugbarer grundlegender Bedeutung. Dass auch in diesem Teile durch Beljajew's Byzantina II Vieles schon richtiger erkannt ist, fällt dagegen dem betreffenden Verfasser kaum zur Last. Sonderbarer Weise nimmt er aber auch auf Byz. I nur in einer das Hippodrom betreffenden Nebenfrage ohne Citat Bezug, während B.'s Ergebnisse über den grossen Palast, dessen allmähliches Wachsthum in den Hauptstadien skizzirt wird, völlig unerwähnt bleiben. Was die umgebenden und die eigentlichen Anbauten der Agia Sophia anlangt, von denen die weitere Untersuchung ihren Ausgang nimmt, so bringen Byz. II sicherere Bestimmungen für das Milion, das Horologion, das geradezu ans Atrium anschloss, und vor Allem für die Baptisterien. B. hat gezeigt, dass auf das im S.-W. erhaltene nur die Bezeichnung des kleinen bei Const. Porph. passt. Das grosse darf darin nicht gesucht werden, da sich in dessen Nähe die Kapelle des Ap. Petrus (u. hl. Nikolaos) befand, die der Verfasser selbst richtig im O. voraussetzt. Da sich das Verhältniss nicht umkehren lässt, so kann schon darum der kleine Rundbau an der Nordostecke nicht das Baptisterium der ältesten Kirche sein und überhaupt kein solches. Auf das verschwundene grosse weisen aber allerdings etwa an dieser Stelle zwei auffallend zusammenstimmende Zeugnisse hin, einmal die vom Verfasser aus einer italienischen Hdschr. d. Br. Mus. (aus dem Jahre 1611) beigebrachte Nachricht über Reste des alten

sechseckigen Baues mit dreifachem Gewölbe, zweitens Grelot's Plan, der einen achteckigen mit innerer Säulenstellung angiebt und ausdrücklich mit S. Stephano Rotondo vergleicht. In der ersteren mag eine Verzählung vorliegen. Die Rotunde, die ihre kleinen viereckigen Fenster schwerlich erst späterer Durchbrechung verdankt, wie S. meinte, der sie als Einziger besichtigt hat und für die Skeuothek hielt, könnte wohl durch einen Umbau daraus entstanden sein, um so mehr als sie zur Vorrathskammer dient, wie zu Grelot's Zeit das alte Baptisterium. Merkmale hoher Alterthümlichkeit sind an ihrem Aeusseren wenigstens nicht zu gewahren. Für die stark veränderte Ostseite der Kirche sind die älteren Pläne im Allgemeinen noch sehr in Betracht zu ziehen. — Der Abschnitt über das Atrium ist wieder in antiquarischer Hinsicht glücklicher ausgefallen als in baulicher. Der hier aufgestellten Ansicht zuwider muss es zweifellos ein Westthor gehabt haben, da die Kaiser mit der Kreuzesprozession aus dem Luter (-Atrium) in die, offenbar wegen des Fehlens einer Flügelthür Athyros genannte, im Westen vorliegende Halle gelangten (vgl. B. II, pag. 106). Es ist ferner durch B. erwiesen, dass noch im X. Jahrh. das feierliche Betreten der Kirche seitens der Kaiser nicht von S. her, sondern durch das Atrium erfolgte. Im Narthex wurden sie vom Patriarchen empfangen, nachdem sie in dem (kleinen) Metatorion des „Propylaion" ihr Gewand gewechselt. Als Nachbleibsel eines solchen, inmitten der östlichen Atriumshalle der Façade vorgebauten, Portals lassen sich in der That am besten die vier Pfeiler erklären, die S. für blosse Sockel von Reiterstandbildern hielt. Ihre Karniese sind kein späterer Zusatz, sie stimmen am inneren und äusseren Paar überein. Nur ein Umstand spricht scheinbar dagegen, die wahrscheinlich im Jahre 865 erfolgte Errichtung des Glockenthurmes, den Grelot's Ansichten bezeugen. Doch lässt sich wohl denken, dass derselbe über dem Propylaion erbaut wurde, ohne den Haupteingang zu versperren. Jedenfalls sprechen die meisten Analogien dafür, dass die sog. schöne Pforte der Königsthür gerade gegenüber lag. Wenn Verf. den Haupteingang der Kirche von jeher am Südende des Narthex voraussetzt, so lässt er sich zu sehr durch spätere Zeugnisse, wie vor Allem dasjenige Clavijo's, leiten, der allerdings von Süden kam. Solche Erwägungen haben wohl auch am meisten zur Annahme beigetragen, dass die hässlichen Anbauten des Narthex im N. und S. schon unter Basilius I. entstanden seien und zugleich die Aufgänge daneben zu den Emporen. Eher werden wir die ersteren sowie die Verwandlung der östlichen Atriumshalle in einen geschlossenen äusseren Narthex den umfänglicheren Umbauten zuzuschreiben haben, die vermuthlich der Einsturz des westlichen Kuppelgewölbes im Jahre 975 hervorgerufen haben dürfte und die wohl auch die Aufführung der Stützbogen für die Westwand über dem Dache dieses Aussennarthex veranlassten. Die Treppenaufgänge aber werden wir uns schwerlich früher entstanden denken, als die älteren in den Pfeilern der Längswände durch Anbau der unförmlichen pyramidalen Stützen versperrt wurden. Diese werden von Nikephoros Gregoras im N. und O. Andronikos II. zugesprochen,

die südlichen sind ihnen so ziemlich gleich. Man kann jedoch auch an die letzten Restaurationen unter Joh. Kantakuzen und Joh. Paläologos denken. — Ueber die Cisternen unter der Agia Sophia haben auch die Verf. nichts aus eigener Anschauung gewinnen können, dagegen das interessante Zeugniss des Dr. Covel a. d. J. 1676 beigebracht, aus dem sich eine Pfeileranlage erschliessen lässt.

Der wichtigste Abschnitt über die Bauformen und die Erbauer bringt auf alle Fälle viel Anregung und manche gute Bemerkung. Die Ansicht, welche über die Entstehung der byzantinischen Architectur vorgetragen wird, hält sich einerseits frei von einer Unterschätzung der römischen Grundlage und hebt wiederum treffend die Aufnahme orientalischer Bauweise, die consequente Entwicklung des Ziegelbaus und die Neubelebung der ornamentalen Formen als wesentliche Merkmale des im IV. Jahrh. ausreifenden neuen Systems hervor. Was im Besondern die Baugestalt der A. Sophia anlangt, so verdient der Nachweis, dass die Errichtung der Kuppel über quadratischem Grundriss mittels der Zwickel ein im Orient seit dem II. Jahrh. in kleineren Verhältnissen gelöstes Problem war, alle Beachtung. Unhaltbar sind hingegen die Ausführungen, in denen zu den früheren Versuchen der Verschmelzung des centralen mit dem basilikalen Typus die Sophienkirche von Salonik gerechnet wird, deren völlige Erneuerung im VII. Jahrh. inzwischen festgestellt ist (J. Laurent: B. Z. 1895, S. 431). Die Voraussetzung einer solchen Tendenz ist allerdings im Allgemeinen richtig. Das Streben, der Kuppelkirche die Längsausdehnung der Basilika zu verleihen, tritt in der Justinianischen Zeit auch an der Agia Irene hervor, wo die Verdoppelung der Kuppel dem gleichen Zwecke dient. Und spricht sich der basilikale Gedanke in der Agia Sophia nicht auch in den drei Conchen aus? Schwerlich ist deren Ursprung im letzten Grunde in der constructiven Idee zu suchen. Die letztere hat der Verf. allerdings mit seiner Hypothese von einer doppelten Apsis der alten Basilika viel zu äusserlich erklären wollen. Sie giebt sich doch viel eher als eine, wenngleich geniale, Fortbildung der Construction von Agios Sergios und Bakchos zu erkennen, d. h. der Anschliessung kleinerer Halbkuppeln an die Bogen der Hauptkuppel. Von der Einverleibung des kreuzförmigen Bautypus endlich lässt sich in der Agia Sophia für den unbefangenen Betrachter durchaus nichts erkennen. — Das Verhältniss der als Baumeister überlieferten Namen scheint mir noch einiger Klärung zu bedürfen, da Isidor d. Ae. wenig greifbar ist. Er erscheint bei Prokop nur in legendarischer Anecdote mit Anthemius zusammen, fehlt bei Agathias neben diesem ganz und ist bei Silentiarius mühelos und zum Vortheil der Klarheit mit z. T. wiederholten Versen zu beseitigen. Da fällt es auf, dass Isidor d. J. sich bei Agathias wie ein überlebender Gehilfe des Anthemius ausnimmt und dass auch die von Const. Rhodios wiedergegebene Ueberlieferung über den Erbauer der Apostelkirche zwischen diesen Beiden schwankt. — Sehr gefördert, wenn auch m. E. noch nicht gelöst ist die Frage der Justinianischen Restauration. Ansprechend wird gezeigt, dass

sich die Hauptkuppel, um das Mass ihrer überlieferten Erhöhung erniedrigt, mit der Halbkuppel und Apsis zusammen einer Tangente unterordnet. Dagegen scheint mir die für den Umbau selbst angenommene Erklärung ungenügend. Bekanntlich ruht in der Agia Sophia auf der Nord- und Südseite die Last des Gewölbes nicht auf den grossen, rein fictiven Bogen, sondern auf kleineren, die, nur von aussen sichtbar, nach innen zu in den die ersteren ausfüllenden Fensterwänden stecken. Wenn der Verf. meint, der Umbau habe nur in der Versetzung dieser Füllwände, die früher weiter aussen, nämlich über der zweiten Säulenstellung der Emporen, ihre Stelle hatten, an die jetzige bestanden, so beseitigt er zwar für die ältere Construction den von Choisy gerügten Fehler, dass der Raum unter den tragenden Bogen jetzt ausgeschlossen wird, aber er wird den Worten des Agathias noch lange nicht gerecht. Mit der von diesem bezeugten Verbreiterung des über der Bogenkrümmung befindlichen Baukörpers können offenbar nur jene Tragebogen selbst gemeint sein, und da bei ihrer früheren geringeren Stärke sowie der angegebenen früheren Stellung der Wände die Kuppel offenbar vorher einen breiteren Raum bedecken musste, so war deren Gestalt ursprünglich nothwendigerweise eine etwas ovale (wie sie durch die vordere Kuppel der A. Irene belegt ist). Dazu stimmt es, dass Agathias von der Herstellung allseitiger Symmetrie und eines gleichmässigen Umrisses der Kuppel, von ihrer Geradrichtung (d. h. im Gegensatze zur vorhergehenden Querstellung) und von der Erzielung einer steileren und mehr zusammengezogenen Form spricht. Ferner wird es so erst recht klar, dass zugleich mit der grösseren Sicherung auf der andern Seite viel von der Kühnheit des früheren Eindrucks aufgegeben wurde. Uebrigens scheint sich noch recht lange eine Spur der Verschiebung der Fensterwände erhalten zu haben, nämlich der dadurch nach aussen versetzte schmale Gang über den beiden Säulenstellungen, den wir wahrscheinlich in den von Grelot angegebenen zweiten Galerien zu erkennen haben. Allerdings hielt G. irrigerweise im Innern der Kirche sieben Blendarkaden für die vermauerten Innenfenster desselben Ganges, wie der Verf. zeigt, aber Alles ist darum bei G. noch nicht für Erfindung anzusehen. Stimmt doch bei G. in der Südansicht die Fensterzahl acht mit der von Silentiarius angegebenen überein. Im Allgemeinen bleibt es noch immer künftiger Untersuchung vorbehalten, nachzuprüfen, wie sich alle Nachrichten über den Umbau, vor Allem jedoch die des Agathias, mit dem Baubestande vereinbaren lassen. — Von den weiteren Ausführungen des Verf. sind die über die Anbauten des Narthex am wenigsten zwingend und G.'s Zeichnung geradezu widersprechend. Viel überzeugender wirkt der Nachweis, dass das erhaltene Baptisterium älter als die Kirche ist. Dass in seiner Vorhalle der Rest einer noch älteren Säulenhalle stecke, erscheint mir hingegen in Anbetracht der hier vorhandenen Capitälform fraglich. — Die rein technischen Erörterungen über die byzantinische Gewölbconstruction machen den Eindruck einer gewissen Vereinfachung der Theorie Choisy's, doch muss ich mir darüber ein eigentliches Urtheil versagen. Die Formanalyse

der verschiedenen Typen des von der byzantinischen Architectur geschaffenen Kämpfercapitäls zeigt mit ausserordentlicher Klarheit, wie jede Abart nur eine andere Lösung desselben Problems der Ueberführung des kreisrunden in den quadratischen Durchschnitt darstellt. Aber wenn man der Entstehung der neuen Form historisch nachgehen will, darf man mit den Capitälen der Sophien- und Demetrioskirche in Salonik nicht als mit sicher datirten ältesten Beispielen rechnen. Hinter das VI. Jahrhundert kommt man, soviel ich sehe, überhaupt nicht zurück. Auch liegt der Ursprung der schmucklosen Grundform schwerlich innerhalb der künstlerischen Architectur, sondern im Bereiche der Nutzbauten, wo sich die Ausschaltung des alten Capitäls und die Umformung des Kämpfers am leichtesten verstehen lässt. So weit hat Strzygowski unbedingt Recht, wenn auch gegen die Annahme des ersten Beispiels in der Bim-bir-direk (528) einzuwenden ist, das Agios Sergios und Bakchos bereits die abgeleitete Melonenform aufweist. Diese Kirche bietet auch zuerst das Kämpfercapitäl mit den unten angesetzten Voluten, während sich der Typus mit den oberen vor der Agia Sophia wohl gar nicht findet und vielleicht als gleichzeitige Schöpfung auf ornamentalem Gebiete angesehen werden darf. Die Ausbildung der einfacheren neuen Formen geht augenscheinlich mit dem Streben, einen in sich geschlossenen neuen Bautypus zu finden, Hand in Hand und wirkt weiter auf das Ornament selbst ein. Im V. Jahrhundert durch frische Naturbehandlung belebt (Acanthus spinosus) und noch plastisch individuell behandelt, wird es auf dem massigen Kämpfercapitäl zum streng stilisirten Flächenmuster. In der Agia Sophia ordnet sich Alles dem Gesammteindrucke unter. Der innere Zusammenhang dieser gesammten Entwickelung ist von den Verf. nicht recht ergründet, so grosses Lob sie auch der Erfindungskraft der byzantinischen Baukünstler in der ornamentalen Architectur spenden. — Dass die Mehrzahl der Bronzethüren altbyzantinischer Herkunft sei, dafür scheinen mir zu wenig sichere Merkmale vorhanden. Die sichersten weisen die Vorderthüren des Narthex in der Form der Kreuze und in den T-förmigen Rahmenmotiven auf, die uns auf den Marmorthüren des VI. Jahrhunderts begegnen (vgl. Strzygowski: Jahrb. d. Kgl. Pr. Kst.-Sammlg. 1893, H. 2—3). Die vielgerühmte Prachtthür des Theophilos und Michael III nimmt am Ausgange des südlichen Anbaues m. E. nicht ihre ursprüngliche Stelle ein, ich möchte vielmehr glauben, dass sie von der Königsthür hierher versetzt ist, der heute die Füllungen fehlen, und zwar vielleicht noch in byzantinischer Zeit. Den bronzenen Thürrahmen der letzteren führt Verf. wohl ganz richtig auf dieselbe Restauration zurück, der das umstrittene Lunettenmosaik darüber angehört, d. h. wahrscheinlich auf die Basilius I., dessen Bild er in dem anbetenden Könige erkennt. Kondakoff's Vermuthung, der ihn für Leo d. W. hielt, scheint mir auf einer etwas gezwungenen Deutung der Worte des Erzb. Antonij zu beruhen. Man braucht bei diesem das Königsportrait und das Bild des Heilandes durchaus nicht zu einer Composition zu vereinigen und auch nicht unbedingt aussen anzusetzen. — Unter den Mosaiken des

Innern wird zu gründlich aufgeräumt, wenn kein einziges für älter als aus dem IX.—X. Jahrhundert gelten soll. Durch die allgemeine Uebereinstimmung des bekannten Bilderbestandes mit den Bildercyklen dieser Zeit ist das nicht zu beweisen, da die späteren Zuthaten z. T. daran schuld sein mögen und vor Allem weil wir über die Wandmalerei des VI. Jahrh. zu wenig urtheilen können. Die allgemeine Zerstörung während des Bildersturmes dürfte in erster Linie wohl die Bilder im eigentlichen Sinne betroffen haben. Dass eine systematische Vernichtung der nicht so leicht erreichbaren Mosaiken stattgefunden habe, ist zu bezweifeln. Und was das Schweigen Prokop's und Silentiarius betrifft, so richtet Ersterer seine ganze Aufmerksamkeit auf die Architectur, — beim Zweiten aber ist die grosse Lücke des Textes V. 480—509 übersehen, die kaum etwas Anderes als die Beschreibung des später von Clavicho in der Kuppel bezeugten Pantokrator enthalten haben kann. Wenigstens fehlt nichts in der Beschreibung des Baues, und die nachgebliebenen Fragmente unterstützen obige Voraussetzung (z. B. ψηφίς). Das kurz vorher erwähnte Kreuz beziehe ich trotz des ἔγραφε, wie schon frühere Erklärer, mit der ganzen Stelle auf die Aussenansicht, obwohl Grelot innen ein solches zeigt. Doch sah Grelot die Kirche, nachdem der Bilderschmuck schon übertüncht oder zerstört war, und kann sich hier am ehesten versehen haben. Zum ältesten Bestande gehören jedenfalls wegen ihres iconographischen Typus die Cherubim der Zwickel, ebenso Maria als Thron Christi in der Apsis und die umgebenden Erzengel auf dem Tonnengewölbe, die schon S. nach dem Styl dem VI. Jahrh. zutheilt, — ferner in der Südempore wegen der strengen Compositionsform die Herabkunft des hl. Geistes. Da die Handschrift des Dr. Covel Taufe und Verklärung hinzufügt, ist ein erzählender biblischer Cyklus nicht unwahrscheinlich, wie ihn Const. Rhodios für die Apostelkirche bezeugt. Die späteren Zuthaten sind z. gr. T. festgestellt. Zu ihnen gehören wohl auch die Etimasia und das Veronikabildniss. Was der Verf. noch aus Fossati's Nachlass mittheilt, lässt sich wegen der Kürze der Angaben schwer beurtheilen. Auf alle Fälle aber unterliegt die Annahme eines rein ornamentalen Schmuckes unter Justinian schweren Bedenken.

Die vorstehende kurze Nachprüfung der wesentlichsten Punkte mag zur Begründung des vorweg ausgesprochenen Urtheils genügen. Sie wird neben den Schwächen auch die guten Seiten des Buches nicht verkennen lassen. Ein reiches Material z. T. weit zerstreuter Nachrichten, ist der Forschung zu Nutze zusammengebracht. In seiner Verarbeitung ist freilich selten das letzte Wort gesprochen. Um dies zu erreichen, hätte sowohl die kritische Ausnutzung der gesammten schriftlichen und bildlichen Ueberlieferung eine eindringlichere sein müssen, als auch die selbstständige Durchforschung des Baues selbst eine nachhaltigere. Es bedarf ja dazu allerdings der Beseitigung mancher Hindernisse, die sich bis heute der Untersuchung in den Weg stellen, aber gerade darum gehört zu einem Unternehmen dieser Art eine in fortgesetzter Beschäftigung an Ort und Stelle

erworbene gründlichste Vertrautheit mit dem Denkmal, wie sie in der Arbeit der Verf. nicht zu finden ist. Das Werk Salzenberg's zu erneuern und die Agia Sophia in einer dem Standpunkte der heutigen Wissenschaft entsprechenden Weise würdig darzustellen, bleibt noch immer eine Aufgabe der Zukunft. Als bequemes Compendium aber kann die neueste Zusammenfassung des Gesammtmaterials, kritisches Verhalten und Hinzuziehung der darin unverwertheten Litteratur vorausgesetzt, vorläufig wohl dienen.

Konstantinopel. *O. Wulff.*

Topographie.

Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin. Im Auftrage des Grossherzoglichen Ministeriums des Innern herausgegeben von der Commission zur Erhaltung der Denkmäler. I. Band. Bearbeitet von Professor Dr. **Friedrich Schlie.** Schwerin i. M. 1896.

Der erste Band der mecklenburgischen Kunst- und Geschichtsdenkmäler behandelt die in dem nordöstlichen Theile des Grossherzogthums gelegenen acht Amtsgerichtsbezirke Rostock, Ribnitz, Sülze-Marlow, Tessin, Laage, Gnoien, Dargun und Neukalen. Ein Blick auf die Karte lehrt, dass es sich hier nur um einen kleinen Theil, etwa um ein Zehntel, des gesammten zu bearbeitenden Gebietes handelt; und wenn auch die bedeutendste Stadt des Landes, Rostock, miteinbegriffen ist, so wird doch jeder über die Fülle der kunstgeschichtlichen Denkmäler erstaunt sein, welche sich in Mecklenburg vorfinden, und von denen nur ein geringer Theil in dem stattlichen, 612 Seiten umfassenden Bande vorgeführt wird.

Unter der grossen Anzahl von Kunst-Inventaren, welche während der letzten Jahrzehnte in den preussischen Provinzen und auch im übrigen Deutschland erschienen sind, finden sich nicht durchweg brauchbare und zweckentsprechende Arbeiten. Mit aufrichtiger Freude wird derjenige, welcher diese Litteratur verfolgt, das mecklenburgische Inventar begrüssen und dem Verfasser danken, dass er die Fehler, welche vielen anderen derartigen Büchern anhaften, sorglich vermieden und ein Kunst-Inventar geschaffen hat, das den weitgehendsten Anforderungen entspricht, und das man wohl als mustergiltig bezeichnen kann.

Die Aufgabe, die bei einem derartigen Werke gestellt wird, ist keine leichte. Es soll das gesammte Material mit Sachkenntniss auf den verschiedensten Gebieten der Kunst, übersichtlich geordnet, unter Beigabe von Abbildungen und in möglichst prägnanter Form, die jedoch gelegentlich eine eingehende kunstgeschichtliche Würdigung nicht ausschliesst, vorgeführt werden. Nicht leicht wird es einen Kunstgelehrten geben, der allen diesen Anforderungen in dem gleichen Masse gerecht zu werden vermag, wie Friedrich Schlie. Er war in diesem Falle auch die geeignetste Persönlichkeit, die gefunden werden konnte; als geborener Mecklenburger bringt er den Denkmälern seiner Heimath ein wärmeres Interesse, ein tieferes Ver-

ständniss entgegen, wie es ein Fremder vermöchte; seine langjährige Thätigkeit als Leiter des Museums in Schwerin hat ihn nicht nur mit der grossen Kunst, sondern auch mit den verschiedensten Gebieten des Kunsthandwerks vertraut und ihn auch dazu befähigt gemacht, die schwierige und weitverzweigte Organisation zu leiten, ohne welche bei einer derartigen Inventarisirung ein Erfolg nicht möglich ist.

„Sinn und Verständniss für unsere ganze Vergangenheit, nicht nur für einen Theil von ihr zu erzeugen und zu vermehren, dazu soll das vorliegende Werk so viel wie möglich helfen.“ Diesen einleitenden Worten getreu, hat der Verfasser nicht, wie es sonst fast ausschliesslich der Fall war, beim Jahre 1800 Halt gemacht, noch die Erzeugnisse des Barock-, Rococo- oder klassicirenden Stils den mittelalterlichen und Renaissance-Werken gegenüber stiefmütterlich behandelt; auch der Privatbesitz wird, soweit er Beachtenswerthes enthält, herangezogen. Der Grundsatz, nur das kunstgeschichtlich Werthvolle aufzunehmen und das Wesentliche vom Unwesentlichen reinlich zu scheiden, ist streng durchgeführt. Wie es dem Zweck und Charakter des Buches entspricht, ist den Abbildungen, welche fast die Zahl 500 erreichen, der breiteste Raum und in der Wahl der Herstellungs-Technik die eingehendste Aufmerksamkeit gewidmet worden. Neben den zahlreichen, nach Zeichnungen und Photographien angefertigten Textillustrationen veranschaulichen vortreffliche Lichtdrucke, einige Male in Farbendruck ausgeführt, die hervorragenderen Kunstwerke. Städteansichten nach alten Holzschnitten und Kupferstichen finden ebenso ihre Stelle wie brauchbare Abbildungen neuerer Zeit; so die vor längerer Zeit unter Leitung A. Scheffer's von Studirenden der Leipziger Kunstakademie ausgeführten Aufnahmen der „Renaissance in Mecklenburg“. Als Schlussstücke sind einige wenige Abbildungen landschaftlichen Charakters angebracht, und es wäre unrecht, dem Verfasser daraus einen Vorwurf machen zu wollen. Die uralten Eibenbäume von Mönchshagen und die gewaltige Linde in Polchow gehören mit gewissem Rechte auch zu den Geschichtsdenkmälern des Landes.

Die Eintheilung ist übersichtlich; sie erfolgt nach Amtsbezirken und innerhalb der einzelnen Orte derart, dass nach einer historischen Einleitung erst die Kirchen, dann die Klöster und Hospitäler, die Profanbauten, Denkmäler und endlich etwaige Kleinkunstwerke im Privatbesitz behandelt werden. Am Schluss jeden Amtsbezirks werden die vorgeschichtlichen Fundstellen und ihre Ergebnisse angeführt. Bei den einzelnen Bauten giebt der Verfasser zuerst eine eingehende Baubeschreibung, auf welche die Besprechung der selbstständigen, im Innern befindlichen Kunstwerke folgt. Ueberall wird die Litteratur gewissenhaft angegeben. Eine Fülle von Notizen und Mittheilungen, die auf ihren Werth sorgfältig geprüft und nicht übergangen werden durften, fand sich in den schon seit langer Zeit erscheinenden Jahrbüchern des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde.

Mittelalterliche Grabsteine und Renaissance-Epitaphien, Holzaltäre

oder Statuen und Kanzeln, die Glocken mit ihren Bildern und Zeichen, Tafel- und Wandgemälde, bronzene Taufkessel und Messing-Becken, Teppiche, gestickte Leindecken und Messgewänder, Wappen und Siegel, Kleinkunstwerke aus Metall, die Hausmarken und Ziegler-Zeichen auf Formsteinen u. a. m., alles wird genau beschrieben und grösstentheils bildlich dargestellt. Sehr dankenswerth ist die Mühe, die auf die Feststellung der Meister-Marken auf Silber- und Zinn-Geräthen verwandt worden ist, und die es ermöglicht hat, eine ansehnliche Reihe von Rostocker Goldschmieden und Zinngiessern, sowie ihre Marken namhaft zu machen. Schon Friedrich Crull's verdienstvolle Arbeit über das Amt der Goldschmiede zu Wismar hat gezeigt, welche bedeutende Rolle die Goldschmiede in dieser mecklenburgischen Hansastadt im Mittelalter und noch in das 18. Jahrhundert hinein gespielt haben. Rostock steht, wie wir jetzt sehen, der Nachbarstadt in dieser Hinsicht nicht nach. Nach Beendigung des gesammten mecklenburgischen Denkmäler-Verzeichnisses verspricht uns der Verfasser eine Zusammenstellung aller im Lande thätig gewesenen Goldschmiede, sowie ihrer noch erhaltenen Werke. Je mehr wir über die gewissenhafte und sorgfältige Beachtung erfreut sind, welcher dieser Zweig des Kunsthandwerks hier gefunden hat, um so mehr beklagen wir, was in dieser Hinsicht in anderen deutschen Inventar-Werken versäumt worden ist. Auch die Mark Brandenburg besitzt z. B. hie und da unter den kirchlichen Geräthen ihrer Städte und Dörfer beachtenswerthe Stücke des Mittelalters und der Renaissance; aber vergeblich suchen wir in den „Bau- und Kunst-Denkmälern der Provinz Brandenburg“ einen Hinweis darüber, ob sich aus etwaigen Stempel-Marken die Herkunft der betreffenden Stücke nachweisen lässt.

Oft kann es sich der Verfasser nicht versagen, über die blosse Beschreibung hinauszugehen und an dieselbe kunst- und kulturhistorische Untersuchungen zu knüpfen. So geben ihm z. B. die interessanten Wandmalereien von St. Nicolai zu Rostock oder vom Kirchdorfe Teutenwinkel Gelegenheit, auf den Vorstellungskreis derartiger mittelalterlicher Wandmalereien, auf die Legenden und Heiligen-Geschichte näher einzugehen und kunsthistorisch werthvolle Beobachtungen oder Vergleiche anzustellen. Wenn ferner die prächtige messingne Taufschüssel von Altkalen erwähnt und abgebildet wird, kommt der Verfasser auf die räthselhaften Inschriften zu sprechen, welche sich auf derartigen deutschen Beckenarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts häufig finden und als die Wiederholung des Namens M. Luther gedeutet worden sind. Der aufmerksame Leser des Werkes wird über die verschiedensten Gebiete der Kunst Anregung zu finden Gelegenheit haben. Zum Schluss möchten wir noch auf die besonders für Mecklenburg kunstgeschichtlich wichtige Renaissance-Architektur, auf die Verwendung von Formsteinen kurz hinweisen, welche in dem vorliegenden Bande gelegentlich der Behandlung der Rostocker Profan-Architektur nur gestreift wird, über die wir jedoch in dem nächsten Bande ausführlichere Belehrung erwarten. Mit Recht wird schon hier

hervorgehoben, dass trotz der gothischen Giebelformen der vielfarbige Reliefkacheln-Schmuck einiger Rostocker Häuser bereits der Renaissance angehört und kaum vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein kann. Diese decorativ wirkungsvollen und fein ausgeführten Medaillons und Friese zeigen m. E. grosse Verwandtschaft mit den freilich unglasirten Terracotta-Verzierungen an dem zierlichen, 1556 erbauten Schlosse Freienstein in der Priegnitz, „dem einzigen künstlerisch ausgestatteten Herrensitze der Mark“. Die Herstellung dieser Formsteine ist nicht, wie man anderswo gemeint hat, in Süd-Deutschland zu suchen; sie sind, wie ich annehmen möchte, in Anlehnung an die aus der Ziegelei des Statius von Düren in Lübeck stammenden Formziegel entstanden, welche nachweislich den Schmuck für das schönste Beispiel norddeutscher Terracotta-Architektur, für den Fürstenhof zu Wismar, geliefert hat. Im nächsten Bande wird der Verfasser, wie schon oben erwähnt, auf dieses prächtige Bauwerk zu sprechen kommen und uns gewiss neue und wichtige Aufschlüsse über dieses originelle und künstlerisch werthvolle Beispiel der norddeutschen Renaissance-Architektur zu geben wissen.

Nach dem Vortrefflichen, welches der erste Band der Kunst- und Geschichts-Denkmäler Mecklenburg's in jeder Hinsicht bietet, ist nur zu wünschen, dass dem Verfasser auch ferner dieselbe Arbeitsfreudigkeit erhalten bleibt, um das Werk in gleich erfolgreicher Weise fortzuführen und zu vollenden.

F. Sarre.

Ausstellungen und Versteigerungen.

Bruxelles. Exposition des portraits anciens.

Une exposition des portraits anciens, organisée à Bruxelles dans un but philanthropique, à mis en évidence un certain nombre d'œuvres appartenant à des collections particulières et dont, pour plusieurs, l'intérêt mérite d'être signalé. Numériquement la récolte n'a pas été extraordinaire. Une couple de cents peintures à peine, parmi lesquelles assez bien de non-valeurs, j'entends par là des morceaux, que des noms pompeux tendraient à faire paraître de plus mince importance encore. Victimes de leur gloire, Holbein, Rubens, Van Dyck et Velasquez ont porté devant l'histoire le poids de tant de productions fantaisistes, que quelques-unes de plus ou de moins ne font rien à l'affaire. Je ne m'arrête donc pas à faire justice d'attributions, qu'au surplus les rédacteurs du catalogue d'eux-mêmes ont entendu laisser aux exposants toute latitude de hasarder. En la circonstance c'est presque toujours un mal nécessaire. Que celui d'entre nous qui est sans péché leur jette la première pierre. Je me borne à citer ce qui mérite de l'être.

Les trois représentants de l'art italien en terre flamande ne sont pas sans intérêt. Il y a par exemple un bon portrait en pied du Bronzino (Chevalier Mayer Van den Bergh), François 1r de Médicis, en cuirasse rehaussée d'or, se détachant en clair sur une draperie d'un rouge sombre, peinture un peu froide, mais d'un beau caractère. Surtout digne d'attention un portrait d'homme en buste, attribué au Corrège (Collection Somzée). Il faut dire qu'elle est saisissante, cette tête pâle et longue, au front puissant, à l'œil dûr, au nez épaté, aux lèvres minces, à la barbe rare, physionomie d'inquisiteur complétée à merveille par la coiffure, un haut bonnet au fond très évasé, noir comme le vêtement sur lequel retombe un étroit rabat.

Le nom de Corrège s'explique par une certaine nébulosité d'effet faisant songer au grand coloriste. L'école espagnole aurait peut-être des droits tout aussi légitimes sur le morceau et l'on songerait volontiers au Greco ou plus justement encore à son élève Tristan. Il faut dire que la peinture n'est pas dés plus caractérisées.

De l'École espagnole, cette fois, et signé, un curieux Pantoja de la Cruz, un portrait d'enfant, portant l'inscription Jon[es] Pantoja de la † Re-

giæ Majestatis Philippi 3 camerarius pictor faciebat 1607. Si l'enfant représenté est, comme on le dit, le futur Philippe IV, le document est intéressant, car la peinture est de portée très ordinaire. Le bambin, tout harnaché de hochets de prix, pendus à sa ceinture, a déjà, sur son coussin de velours rouge, des airs de roi.

Les „Holbein" du catalogue n'offrent d'autre intérêt que de nous faire connaître un Ludger tom Ring authentiqué pour le monogramme et la date 1570 (M. Arthur Weber). C'est le portrait d'un homme à mi-corps, derrière une table au tapis vert, tenant un rouleau de papier, sur lequel j'ai pu déchifférer quelques mots qui font croire qu'il s'agit d'un bourgmestre de Brunswick.

Un portrait à mi-corps de Viglius, président du Conseil d'État sous Charles V, porte l'attribution, sans doute justifiée, à Nicolas Lucidel (Neufchâtel). Peinture riche et précise, d'un caractère remarquable et, quant au personnage, d'irrécusable authenticité. Un portrait d'homme, petite nature, attribué à Corneille Ketel de Gouda (à Mr. Sedelmayer), est un morceau distingué et très fin, qu'il faudait reporter à la période anglaise de son auteur et qui certainement n'a pas été peinte avec les pieds.

De l'attribution à Corneille de Lyon d'un portrait de vieux gentilhomme il serait difficile de dire quelque chose, étant donné que d'une part la peinture, intéressante d'ailleurs, n'a rien de caractérisé et que de l'autre Corneille de Lyon, ou plus justement de La Haye, est un peintre dont on n'a pu, jusqu'à ce jour montrer de création précise.

Une des pages marquantes du petit salon qui nous occupe, est un portrait de famille de Pierre Pourbus (Marquis de la Boëssière), daté de 1561. Treize personnages, de grande nature, et à mi-corps: sept femmes, toutes coiffées de béguins, quatre hommes et deux enfants, deux petites filles, sont réunis autour d'une table, sur laquelle repose un clavicorde touché par l'une des femmes qu'un homme accompagne du luth. Sur la table, des fruits dont une vieille dame s'occupe de donner leur part aux enfants. Au fond, au mur de la pièce, un portrait d'homme défunt, dit une inscription, à l'âge de 58 ans, en 1559. Et voici ce qu'on lit sur le cadre du temps, en lettres d'or sur le fond noir:

VT NIL CONCORDI THALAMO FELICIUS OMNI IN VITA ESSE POTEST, ET SINE LITE TORO — SIC MAGE IVCVNDVM NIHIL EST, QVAM CERNERE GNATOS CONCORDEIS NIVEO PECTORE PACE FRVI 1561.

D'excellente conservation, ce tableau attire et retient par la profonde conscience son exécution. Tout y respire la concorde dont nous parle l'inscription et la gravité des physionomies, combinée avec celle du costume, en fait une œuvre des plus dignes de l'attention des historiens d'art.

Lui faisant face, de dimensions pareilles et du même peintre — la famille Pourbus d'après le catalogue — (Baron de Woelmont), un tableau que de malheureux repeints font regretter de ne pas connaître dans son état intégral. La conception est identique à la précédente. Il y a cette fois onze personnages: cinq femmes, quatre hommes et deux enfants réunis autour de la table où une jeune femme fait de la musique, accompagnée par un

jeune homme. Ici c'est un homme de la famille qui prépare aux enfants leur régal de fruits.

Non pas exempts de retouches, bien qu'encore intéressants, une belle tête de vieillard (Collection Somzée) et un portrait de jeune femme signé et daté de 1594, par le même Pourbus.

Le XVIIième siècle nous apporte d'excellents éléments d'étude, la part faite des attributions fantaisistes. Deux Rubens sont à retenir. Une figure à mi-corps de la déesse Hygie (non-décrite par Rooses) excellente et authentique production (M. Alph. Allard). Sur panneau, de tonalité un peu rousse dans les ombres, un peu jaune dans les clairs, la peinture semble appartenir aux années qui suivirent le retour du maître à Anvers. La jeune femme, d'un type distingué, est drapée de rouge, le sein découvert, vue de profil. D'une main elle tient la patère d'or qui lui sert à distiller dans la gueule ouverte du serpent enroulé à son bras gauche, le poison. Je crois cette création entièrement de la main du maître.

Non mentionné non plus par Rooses, une tête d'homme (à Mr. Roussille), au teint basané, à la barbe et aux cheveux très noirs, qualifié par le catalogue: „le doge Cornaro". Cette tête connue par un clair-obscur, en contre partie de Christophe Jegher (Voorhelm Schneevogt: Portraits No. 286), me paraît avoir des droits sérieux à figurer parmi les copies exécutées par Rubens d'après le Titien. Le catalogue des peintures delaissées par Rubens mentionne parmi ses copies d'après ce maître, le doge Andrea Gritti. Ce point-là est du reste accessoire. Que le portrait représente ou non Dandalo, il est de trop peu d'importance pour avoir tenté un faussaire désireux de faire un Rubens de contrebande.

Les „Van Dyck" de l'exposition, n'ont pas à nous arrêter longtemps. On peut croire à l'authenticité de la grisaille du portrait d'Henri van Balen (Mr. Coster) aussi du portrait en buste de Charles I en armure d'acier bruni, peinture provenant de Blenheim, malheureusement très usée. Un portrait d'homme à mi-corps, vu de profil pour la tête, et presque de dos pour le corps, pourpoint de satin noir à crevés blancs, serait le fragment d'une toile plus grande en partie consumée par un incendie et sur laquelle figurait un second personnage. Appartenant à la bonne moyenne des portraits que l'on rencontre sous le nom de Van Dyck en Angleterre, cette image a de la noblesse et une bonne tonalité. L'homme haut en couleur, à la chevelure et à la moustache rousses fait songer à Kenelm Digby. Ce tableau appartient à Mr. Warnant, greffier du Sénat.

A défaut d'un Van Dyck important, nous avons un Corneille de Vos de mérite supérieur. Signé, il porte la date de 1623. De Vos avait alors 38 ans; il était dans la plénitude d'un talent qui lui permettait de rivaliser avec Van Dyck, lequel du reste, à ce moment, s'etait à peine produit comme portraitiste dans son pays natal. La jeune dame représentée, Anne Van de Bouckhoudt, épouse de Jean Roose de Martinsart est charmante de grâce et de simplicité. Coiffée d'un petit bonnet, elle porte une large

fraise à tuyaux et un vêtement noir à gilet de satin jaune, rehaussé d'or. C'est sur un livre déposé au second plan qu'on déchiffre le nom du peintre et la date de cette peinture tout à fait remarquable, appartenant à Mr. Roussille.

Un portrait des plus intéressants, créé un quart de siècle après la mort de Van Dyck et retenant avec une singulière puissance le souvenir des principes du maître, est celui d'Honorine de Hornes, comtesse d'Ursel, par Justus Verus Van Egmont, qui le date d'Anvers 1664.

Svelte et souriante, les épaules et les bras nus, bien que vêtue de la cuirasse, la jeune beauté triomphe et de sa frêle main conduit un lion désarmé sans doute par ses charmes. Il y a là énormément d'allure et Egmont, formé à bonne école, justifie très bien la réputation qu'il se fit et qui se traduisit en France, par le fait qu'il fut un des douze membres de fondation de l'Académie des Beaux-Arts.

Plus richement représentée que sa soeur des Flandres — il s'agit d'ailleurs de portraits et la chose s'explique, — l'école hollandaise offre quelques effigies de haut intérêt.

De Frans Hals un portrait d'homme (Mr. Sedelmayer), de la période moyenne du maître. Le personnage coiffé d'un chapeau à grands bords est de trois quarts, en buste. Peinture saine et large, de bonne qualité. Un portrait de vieille femme par Albert Cuyp, daté de 1655, appartenant également à Mr. Sedelmayer représente bien son auteur.

Non moins à cause de ses qualités intrinsèques qu'à cause de sa rareté, le portrait de femme de grandeur naturelle de Jan Miensen Molenaer (à Mr. Allard), offre un intérêt plus considérable. Cette peinture tout à fait remarquable par sa grande précision et l'éclat de son coloris est citée par Bode dans ses Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei comme une production exceptionnelle dans l'œuvre de son auteur.

Un charmant portrait de jeune fille de 20 ans, peint en 1632 par Jean Ravesteyn, représente cet excellent peintre sous son jour le plus avantageux. La jeune personne, vêtue entièrement de noir, coiffée d'un petit bonnet blanc et portant une vaste et raide collerette à tuyaux, tient à la main un livre. C'est ainsi qu'on se plait à se figurer ces „Muses“ hollandaises, les Tesselschade et Anne Roemer Visscher que chantèrent les poètes du temps.

Signé G. Terburgh, un portrait à mi-jambe d'une jeune fille (à Mr. Allard), est désigné comme de Gesina Ter Borch. Il est certain que la peinture rappelle peu Gérard, à moins qu'il ne s'agisse d'une œuvre de jeunesse du fameux artiste. Le faire est ici beaucoup plus sec, le coloris moins fin. S'il s'agit d'une œuvre de Gesina, c'est un morceau dont l'intérêt demande à peine à être démontré et que rehausse son excellent état de conservation.

J'ignore si le portrait de famille, figures en pied du père, de la mère et de leurs trois enfants: un fils et deux fillettes, exposé sous le nom de Jean Mortel (1650—1719) par Mr. Alph. Allard, est signé. C'est

un morceau excellent encore qu'un peu sec de facture et d'un coloris qui, par la vigueur des ombres et la chaude tonalité des carnations, fait songer à Albert Cuyp, chose encore renforcée par un effet de soleil couchant. Les personnages sont inertes. La mère, à qui son jeune fils, en habit à grandes basques, présente un plateau de fruits, et ce fils lui-même ne cessent ni l'une ni l'autre de regarder le spectateur et les fillettes, immobiles et rigides dans leurs robes à falbalas sont pareilles à de petites vieilles. A oublier le temps où fut produite cette peinture, on la dirait créée avec l'aide de la photographie.

Ce Jean Mortel est-il le même qui peignit des fleurs et fut attaché à l'Hortus botanicus de Leyde, et dont Mr. Granberg a trouvé des tableaux dans les galerie suédoises? Je l'ignore. A le juger par la présente création c'était un peintre de très sérieuse valeur.

Pierre Doncker de Gouda, élève de Jordaens à Anvers, nous dit Houbraken, est l'auteur d'un portrait d'enfants, de grandeur naturelle, intéressant par la rareté des œuvres du peintre. Pratiquement habile, le créateur de cette peinture*) se révèle coloriste froid et terne, un Frans Hals deteint et alourdi et l'on est amené à songer à l'énigmatique tableau de famille de Munich, catalogué sous le nom du maître.

Sous la signature apparente: N. Cissant, 1671, un portrait d'homme de grandeur naturelle à mi-cuisse, guerrier en armure sombre, le bâton de commandement à la main, se confondant un peu avec la mêlée, très noire aussi, appartient à l'école hollandaise (Dr. Vanden Corput). Il s'agit, dit le catalogue, de Jean Ruisten Van Vlaerdingen. La peinture est dans le goût de Ferd. Bol. La signature n'est pas immédiatement déchiffrable, car les initiales extrèmement bouclées, paraissent former un M avec lequel alors se confondrait la seconde lettre. En réalité il s'agit de N. Lissant, élève de D. Mytens à La Haye.

Très bon portrait de famille de Jean Mytens: Guillaume Van der Does, sa femme et leur sept enfants. Pour peu qu'on se souvienne du portrait de famille du Musée Municipal de La Haye, on connait la manière, le coloris agréable de ce maniériste mitigé de Van Dyck et de Nicolas Maes. C'est déjà une preuve de grande adresse d'avoir pu faire concourir à une action commune avec des gestes et des attitudes appropriés à leur âge, chacun, de ces sept enfants. Le peintre s'est tiré d'affaire en habile homme et l'ensemble de son œuvre est un spécimen dont la valeur subsiste, nonobstant les conventions de la mode, devenant de plus en plus tyranniques. Cette peinture est à Mr. le chevalier Mayer Van den Bergh.

Zeger Joseph van Helmont d'Anvers, mort à Bruxelles en 1726 est, pour sa part, un exemple de cette tyrannie. Le père, la mère et leur cinq rejetons: un fils adolescent, une demoiselle et trois enfants sont groupés dans un paysage avec ruines, aussi conventionnel que les personnages euxmêmes, en perruque poudrée, en habit de nuances éclatantes. Van Helmont,

*) à Mr. E. de Koninck.

dont les tableaux sont rares, se presente comme un Philippe Van Dyk flamand, également pâle et froid, cependant habile de son pinceau.

La France qui, à ce moment, faisait la loi à l'Europe entière, se montre ici dans quelques spécimens intéressants: deux Nattier, ayant les qualités et les défauts de leur temps (baron Lambert de Rothschild et Mr. Durand Ruel) et un curieux Raoux, représentant, de grandeur naturelle, et en pied, Philippe duc de Vendôme, dit le grand prieur, à cause de son grade dans l'Ordre de Malte. Le personnage est vêtu de velours bleu à brandebourgs d'or. Il porte le cordon bleu du St. Esprit et dans ce costume d'apparât, semble avoir cherché le repos champêtre en accrochant à la branche de l'arbre au pied duquel il s'est assis, son bâton de maréchal et son épée reliés à l'aide de son écharpe. Non loin de ce philosophe, des bergers et des bergères court vêtus forment une ronde gracieuse. Tout cela est absurde et pourtant traité avec un talent qu'il serait injuste de méconnaître et qui peut bien nous rappeler que le même jour de 1717, l'Académie française ouvrait ses portes à Jean Raoux et à Ant. Watteau.

De Jean Baptiste Perronneau, le gracieux émule de Latour, un excellent profil d'homme (au Comte du Monceau): un artiste, car il tient une portefeuille à dessiner, buste enlevé avec une liberté surprenante et qui contraste avec la froideur que Greuze apporte à retracer son visage, en un portrait d'ailleurs remarquable (Mr. Allard).

La Marie Antoinette, simple tête, par Madame Vigée le Brun (Comtesse de Biron), plus intéressante que belle, contraste à son tour avec le portrait de la Marquise d'Orvilliers par David (Comte d'Andlau), et davantage avec deux portraits de Gérard, celui en buste de la comtesse de Girardin (au comte de Ludre), création vraiment exquise par l'harmonie des tonalités: châle vert de cachemire et robe de gaze blanche, faisant bien ressortir le teint chaud et la chevelure noire du modèle, et le portrait de la marquise de Girardin (au Marquis de ce nom), dame assise, tenant la lettre où son fils lui annonce la victoire de Wagram. On a beau dire, ce „portraitiste des rois" ne tombait point dans la fabrique.

Une révélation pour bien des gens est le portrait d'homme de Philippe Auguste Hennequin, un Lyonnais, élève de David, mort à Tournay, où il fut le maître de Gallait, lequel, à ses débuts, se ressent beaucoup de cette influence. Beau coloriste, du moins dans ce portrait, Hennequin a du style et fait songer à Ingres, son condisciple et son ami.

A côté de ce Français, presque belge, deux Belges de la même époque, H. J. Delin, un Anversois, mort jeune à Paris, et François Kinson de Bruges, tour à tour portraitiste de Jérôme à Cassel et du duc d'Angoulême, à Paris. L'un et l'autre se signalent comme de très honorables artistes et, en somme, assez indépendants des influences parisiennes. La tête de femme de Delin est à la fois délicate et distinguée, d'un modelé excellent et le portrait d'homme de Kinson a de la vigueur et de la franchise; il est plutôt influencé par les portraitistes d'Angleterre que de France.

Le romantisme est représenté par Th. Couture, Gustave Wappers,

Wiertz et encore par Frédérique Occonnell, berlinoise de naissance, belge par le mariage, mais formée à l'étude des Flamands et dont, à tout prendre, le pinceau fut de ceux qui laissèrent des traces plus brillantes que n'en accuse, dans le portrait, la main de bien des peintres plus fameux. Il est certain que Wiertz, jugé dans ses portraits et moins encore Henri Leys dans les effigies, pourtant importantes, exposées sous son nom, ni surtout Courbet, dans un portrait en 1858, ne prennent rang parmi les maîtres du genre.

J'en ai dit assez pour montrer l'intérêt de la petite exposition dont la coïncidence de l'exposition universelle ne doit pas faire perdre de vue le très sérieux intérêt. *Henri Hymans.*

Versteigerung der Gemäldesammlungen George Richmond und John E. Millais (1. Mai 1897) durch Christie, Manson & Woods zu London.

Die an bemerkenswerthen Ereignissen auffallend arme diesjährige Londoner Auctionssaison brachte auch mit dem Nachlasse der Maler George Richmond, R. A. und Sir John Everett Millais, Bart. R. A. P. nur wenige bedeutende Gemälde der älteren Schulen zum Verkauf. Aus Richmond's Hinterlassenschaft waren, abgesehen von einigen guten englischen Arbeiten des vorigen Jahrhundert, höchstens folgende Stücke werth, an dieser Stelle notirt zu werden.

No. 13. Johan Bettes, 1545, Portrait von Edmund Butts. Die Bezeichnung, nach der das Bildniss dem englischen, in der Zeit der Elisabeth thätigen Maler zugeschrieben war, schien sehr fragwürdig und durchaus im Widerspruche mit dem Stilcharakter des Bildes. Von einem Schulzusammenhang mit Holbein war nichts zu bemerken. Ohne die Benennung wäre das Bildniss als eine mittelgute oberdeutsche Arbeit (Müelich etwa) angesehen worden, und Agnew hätte nicht 440 Lstr. dafür gegeben. (Ausgestellt im Burlington House 1875)

No. 19. Vlämische Schule, Madonna in Halbfigur. Gut erhaltener „Bles", um so interessanter, wie der Meister sehr selten Madonnen in so relativ grossen Maassen gemalt hat. (Burlington House, 1880). (50 Lstr.)

No. 22. Schule Holbein's, Luther. Keineswegs Luther's Portrait und Holbein ganz fern, vielmehr ein ziemlich früher, guter, jedoch sehr schlecht erhaltener B. Bruyn. (63 Lstr., M. Colnaghi)

No. 27. Mierevelt, Weibliches Bildniss in Halbfigur. Eine Arbeit des Janssens van Ceulen, der auch die Signatur nicht fehlte, in gewöhnlicher Qualität. (160 Lstr., M. Colnaghi)

No. 46. Niccola d'Ancona, Madonna mit Heiligen. Grosse Altartafel mit der Bezeichnung: „Opus Nicolai Uli Antonii de Ancona 1472." Waagen hat dies historisch interessante Werk bei Barker gesehen (Treasures . . . II p. 128). Der etwas grobe Meister steht etwa in der Mitte zwischen Crivelli und Schiavone. (245 Lstr.)

Das Interesse an Millais' Nachlass concentrirte sich auf die folgenden vier Bilder.

No. 98. C. de Heem, Stillleben. Signirt mit der im Einzelnen nicht ganz deutlichen, doch vollkommen sicheren Bezeichnung des S. Luttichuys und mit der Jahreszahl 1650. Interessant als gute Arbeit des tüchtigen und sehr seltenen Malers, vortrefflich in der Charakteristik des Stofflichen und in ebendem feinen grünlichen Ton gehalten, wie das nah verwandte, neuerdings für die Berliner Gemäldegalerie erworbene Bild des Meisters. (120 Gs.)

No. 99. M. Sweerts, Junge Leute beim Kartenspiel. In demselben Sinne wie das vorige Bild und in noch höherem Grade wichtig. Voll bezeichnet und datirt mit der merkwürdig frühen Zahl 1612. Die Figuren sind kleiner als in dem Gemälde des Meisters, das die Münchener Pinakothek besitzt. Der Auffassung nach steht der sehr seltene Holländer dem Kreise der Duck und Codde nahe, doch erfreut er, wenigstens in diesem Bilde, durch eine in jener Gruppe von Malern ganz ungewöhnlich schöne und entschiedene Färbung. (150 Gs.)

No. 100. Van Dyck, Saturn, Amor die Flügel stutzend. Bekannt aus der Blenheim-Sammlung, auf deren Versteigerung das zweifellos echte Bild den sonderbar geringen Preis von 230 Gs. brachte. Aus der englischen Zeit des Meisters stammend, etwas arm in der Farbe, unerfreulich wegen des dargestellten Motivs und kalt in der Auffassung wurde es jetzt doch beträchtlich höher, wohl zu hoch bewerthet. (Waagen, Treasures . . . III p. 122, Smith No. 262, Burlington House, 1895, Geschabt von Mc. Ardel und V. Green). (1050 Gs.)

No. 101. Holbein, Portrait eines Mannes. Das von der Dresdener Holbein-Ausstellung her (No. 263) ruhmvoll bekannte, auch im Burlington House 1872 und 1880 ausgestellte Gemälde, das Woltmann mit vollem Recht für eins der schönsten Bildnisse des Meisters erklärt hat. Der Dargestellte, von dem nicht einmal der Name bekannt ist, anscheinend eher ein Engländer als ein Deutscher und eher ein Kaufherr als ein Würdenträger, ist etwa in Dreiviertel der Lebensgrösse, halbseitlich nach rechts gewandt dargestellt, in dunklem Seidengewand mit rothen Unterärmeln und schwarzem Barett, auf blauem Grunde, auf dem mit Gold die Aufschrift „aetatis suae 54“ steht. Die Tafel stammt aus der Spätzeit Holbein's und wird von keinem seiner Portraits übertroffen in der Schärfe der Ausführung und in der gesammelten Energie des Ausdrucks. Im Gegensatze zu fast allen aus derselben Zeit stammenden Bildnissen des Meisters fehlt jedes Beiwerk. Die Hände sind versteckt, was bei Holbein ganz ungewöhnlich ist. Was dem Bilde dadurch abgeht, kommt der erstaunlich grossen und einfachen Wirkung des charaktervollen Kopfes zu Gute. Einen Anhaltepunkt zur Feststellung der Provenienz des vor der Dresdener Holbein-Ausstellung unbekannten Bildes bieten die Buchstaben „W. E. P. L. C.“ auf der Rückseite der Tafel. Der Lord Treasurer Cecil wird danach als der frühere Besitzer vermuthet. Jedenfalls war dieser

„Holbein" in demselben Besitz wie der „Robert Cheseman" der Haager Sammlung und wie der schöne rätselvolle Kopf, der aus Blenheim-Castle in die Berliner Galerie kam und hier als „Joos van Cleve" betrachtet wird. Diese beiden Gemälde tragen dieselben Buchstaben als Sammlervermerk auf dem Rücken. Die nach englischer Auffassung dunkle Provenienz, etwa auch der Umstand, dass der Dargestellte unbekannt ist, gehören zu den Gründen dafür, dass die in allem Wesentlichen vollkommen erhaltene Tafel in England nicht nach Gebühr geschätzt wurde. (3000 Gs., P. u. D. Colnaghi für den Kaiser-Friedrich-Museums-Verein in Berlin).

Friedländer.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Ueber Zeichnungen des Bernardo Buontalenti zu den Costümen für die „Intermezzi“, welche den Glanzpunkt der prunkvollen Festlichkeiten aus Anlass der Hochzeit des Grossherzogs Ferdinand's I. mit Christine von Lothringen — im Monat Mai des Jahres 1589 — zu Florenz bildeten, hat A. Warburg eine Abhandlung geschrieben (I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. In: Commemorazione della Riforma Melodramatica. Atti del R. Istituto Musicale di Firenze. Anno XXIII. Firenze 1895. p. 103 bis 146. Mit 8 Tafeln). Bernardo Buontalenti, zu dessen Werken die Grotte am Eingang des Giardino Boboli gehört, in deren Decoration die vier aus dem Rohsten gehauenen Sclaven vom Juliusdenkmal eingefügt sind, er war der Decorateur par excellence in den mannigfachen Festlichkeiten des fürstlichen Hauses Medici. Schon bei der Hochzeit des Jahres 1585 war ihm der Hauptantheil zugefallen, die Inscenirung des „Amico fido“ von Giovanni de' Bardi. Die Festoper des Jahres 1589 setzte sich aus sechs Intermezzi zusammen. So selten gelingt es uns, von Festen der Vergangenheit eine einigermassen klare Vorstellung zu gewinnen; und dadurch gehen wir eines besonders wichtigen Factors verlustig zur vollständigen Erkenntniss italienischer Renaissance. Beschreibungen allein — und an diesen ist ja besonders aus späterer Zeit kein Mangel — geben doch nur ein unvollkommenes Bild. Wir verdanken A. Warburg den Fund von 44 Zeichnungen des Buontalenti für die Costüme, und die glücklichste Ergänzung dazu bilden vier Stiche, welche auch erst von Warburg in den richtigen Zusammenhang gebracht sind: zwei von Agostino Caracci (sie sind reproducirt) geben Intermezzo I und III, zwei von Epifanio d'Alfiano II und IV wieder. Uns mag ja Vieles barock vorkommen, dunkel und kaum verständlich diese Häufung von Allegorien, wenn z. B. im ersten Intermezzo die „Harmonie der Sphären“ dargestellt war mit der Harmonie, den Sternbildern, den Parzen und der Necessitas; man darf dabei aber nicht vergessen, dass die einzelnen Repräsentanten in Liedern kund thaten, wer sie wären — und dass Allegorien im italienischen Geschmack, nicht allein des Cinquecento, lagen. Der Verfasser führt uns die Festoper vor mit Hilfe der Beschreibung des De' Rossi; als weitere Ergänzung dient uns das libro di conti des Emilio de' Cavalieri,

welches uns wichtige Aufschlüsse über die Costüme, Stoffe und dergleichen giebt. So gelingt ihm eine Reconstruction eines solchen Festes, wie sie bis dahin gefehlt hat. Interessant scheint uns besonders sein Hinweis, dass die Costüme des „Delphischen Chors“ offenbar Reminiscenzen sind an die Art, wie die Kunst der Frührenaissance die Lieblingsfigur der „Nymphe“ zu schmücken pflegte (p. 134 ff.). Hoffentlich führt der Verfasser seine kurzen Bemerkungen an andrer Stelle weiter aus — und wendet seine Aufmerksamkeit auf die Festvorstellungen der Frührenaissance, und was etwa an Zeichnungen erhalten ist, diese unsrer sinnlichen Anschauung näher zu bringen.

G. Gr.



Hans Morinck.

Von **Fritz Hirsch.**

„Wie reich ist diese Erde an kleinen, guten vollkommenen Dingen, an Wohlgerathenem!"
Friedr. Nietzsche.

Im Jahre 1878 kamen in der grossh. Alterthumssammlung in Karlsruhe zwei Steinreliefs zur Aufstellung und eine Schrifttafel dabei, die besagt: „Verfertiget von Hans Morinck Bürger und Bildhauer zu Konstanz. 1580." Durch Erwähnung und Abbildung dieser beiden Werke bei Kraus[1]) wurde der Künstler zum ersten Male einem grösseren Publikum bekannt. Demjenigen aber, dem das Schicksal die Wiege an den Bodensee gestellt hat, dem ist Hans Morinck ein guter alter Bekannter, ein Freund, von dem man Wohlthaten empfängt, ohne ihn zu kennen; und wer ihn kennen lernen möchte, der wird vergebens die Litteratur durchsuchen.

Die Bücher über allgemeine Kunstgeschichte und über Plastik kennen nicht einmal seinen Namen, die Lokallitteratur von Konstanz nicht viel mehr als diesen. Das Meiste bringt der um die Geschichte von Konstanz hochverdiente Marmor. Kraus erwähnt die Werke, ohne näher auf sie einzugehen. In der älteren Litteratur findet sich da und dort zerstreut eine Notiz. Fickler[2]) z. B. erwähnt ein Werk, das später nicht mehr als Morinck'sche Arbeit und von Kraus als „gute Barockarbeit" bezeichnet ist. Karl Zell[3]) citirt zwei wichtige archivalische Notizen, die aber wieder vollständig in Vergessenheit gerathen sind. Bergmann[4]) beschreibt bereits im Jahre 1825 ein Werk Moring's (sic!). Bei Bucelin[5]) findet sich der Name nicht, während er mit der ihm eigenen Uebertreibung den Konstanzer Maler Memberger als Zeuxis und Storer als Apelles seiner Zeit preist. Wahrscheinlich meint er Morinck pag. 6, wo er vom Benediktinerkloster Peters-

[1]) Kunstdenkmäler Baden's Bd. I. Freiburg 1887.

[2]) Führer durch die Stadt Konstanz. 1864 pag. 65. Vgl. auch „Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein: Erste Lieferung. 1825 pag. 3.

[3]) Die Kirche der Benediktiner-Abtei Petershausen bei Konstanz im II. Bd. des Freiburger Diöc.-Arch. 1866.

[4]) Sammlung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten des Grossherzogt. Baden Bd. I. Const. 1825.

[5]) Constantia Rhenana 1667.

hausen bei Konstanz spricht mit den Worten: „Prodit et alia se manus veteris sculptoris in aliis utriusque Ecclesiae altaribus plausibili argumento, optimas artes juxta sublimia ingenia semper Constantiae viguisse. Extant ista e niveo lapide et ingenio non minus felicem artificem celebrant quam scalpello.“

Doch mehr als all' dies sammt den archivalischen Nachrichten sprechen die Werke selbst; und sie werden auch dem Betrachter zeigen, dass beschränkter Lokalpatriotismus nicht die Veranlassung zu vorliegender Arbeit gab.

Für die Entwickelung von Konstanz sind die Jahre 1414—18 von so einschneidender Bedeutung, dass keine spätere Erscheinung mit ihren Prämissen über diese denkwürdige Zeit zurückreicht. Umfassende und überaus vortheilhafte Erweiterung des geistigen Horizontes einerseits — der Konstanzer lernte während dieser Zeit intra muros die Welt kennen —, völlige Entwöhnung von geregelter Arbeit und das unheilbringende Bekanntwerden mit unmoralischer Uebercultur andererseits sind die Folgen des Concils.

Der bedeutende Handel von Konstanz hatte im Jahre 1414 seinen Höhepunkt erreicht. Die tela di Costanza war eine geschätzte Waare und trug Namen und Ruhm der Stadt über das Meer. Gewiss nahm auch im fondaco dei Tedeschi in Venedig der Konstanzer Kaufmann einen ehrenvollen Platz ein. Die Beziehungen zu Italien waren umfangreich und ununterbrochen.

Da eröffnete sich plötzlich durch das Concil und die ungeheuere Menschenmenge, die sich in der Stadt ansammelte, eine neue Quelle müheloser, augenblicklicher Einnahmen, verbunden mit interessanten und amüsanten Unterhaltungen der verschiedensten Art. Es war ein grosser Jahrmarkt; und, während sich der Konstanzer der Freude über den reichen Verdienst in der Stadt hingab, bemächtigte sich die Concurrenz seines auswärtigen Absatzgebietes. Mit Recht wird daher von dieser glänzenden Zeit an der Verfall der Stadt datirt, mit Recht in Bezug auf Handel und Gewerbe, in Bezug auf Cultur und Kunst nur bedingt. Denn gerade während der Zeit, da der Handel und mit ihm die ganze Stadt in Folge des Concils dem Verfalle entgegeneilte, erstand der Kunst das goldene Zeitalter; und auch hier ist die grosse Kirchenversammlung der Ausgangspunkt. Diese anscheinend paradoxe Thatsache erklärt sich dadurch, dass der Verfall nur sehr allmählich sich bemerkbar machte; der für gedeihliche Entwickelung der Kunst nothwendige Wohlstand aber blieb eine Zeit lang noch erhalten. Und die gesteigerte Bildung, verbunden mit einem Gefühl von Unbehaglichkeit und Unzufriedenheit, schuf einen für Umwälzungen jeder Art äusserst fruchtbaren Boden. Der Humanismus fand hier seine Heimstätte[6], die Reformation begeisterte Aufnahme.

---

[6]) Der humanistische Freundeskreis des Desiderius Erasmus in Konstanz. Von Karl Hartfelder in Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins. 1893.

Die Kunst hat diesem fortschrittlichen Zeitgeiste die ungemein frühe Aufnahme der sog. Renaissance zu danken. Durch den regen Verkehr mit Italien war das Verständniss für die neuen Formen vorhanden, und willig begab sich die politisch so stolze freie Reichsstadt künstlerisch unter den Einfluss von Augsburg und Basel, in deren Mitte sie liegt.

Als herrliche Frucht des Augsburger Einflusses möge hier die im Jahre 1518 errichtete Orgeltribüne des Münsters[7]) Erwähnung finden, mit dem kurzen Hinweis darauf, dass die ganze Composition den Geist Burckmair's athmet. Das Motiv der in freies Rankenwerk endigenden Delphine ist von Burckmair's Altartafel[8]) in der Augsburger Galerie getreu copirt und auch herrlich variirt. Auf Basel und Holbein d. J. weist u. a. ein prächtiges Wandgemälde an der Aussenseite des Beinhauses von S. Jodock. Ein an die Wand gebauter Schuppen verhindert Genuss und Studium dieses Kunstwerkes, dem vor seinem demnächst bevorstehenden völligen Untergange ein rettender Liebhaber zu wünschen wäre.

Soweit der günstige Einfluss der Reformation auf die Entwickelung der Kunst. Als aber im Februar des Jahres 1525 der Rath der Stadt Partei für die neue Lehre ergriff und mit aller Consequenz und Rücksichtslosigkeit vorging, da schlug auch die freundliche Stellung zur Kunst in die bitterste Feindschaft um.

Am 24. August 1526 verliessen Bischof und Domcapitel die Stadt, um zu Meersburg und Ueberlingen ihren Sitz zu nehmen. Künstler werden ihnen gefolgt sein, vielleicht die Bauhütte in corpore[9]). Und nicht genug, dass dem Künstler der Boden entzogen wurde, man ging an die Zerstörung des vorhandenen und dies mit einer beispiellosen Gründlichkeit; ja sogar aus den Privathäusern heraus schleppte man Alles, was schön war, zur Zerstörung[10]).

Das Jahr 1548 bringt wieder einen entscheidenden Wendepunkt und einen abermaligen Beweis dafür, dass Kunst und Geschichte zwar in innigstem logischem Zusammenhang, aber mit oft entgegengesetzter Wirkung sich entwickeln. Nach jenem denkwürdigen und für die Konstanzer ruhm- und siegreichen Kampf auf der Rheinbrücke fand die Mehrheit der Bürger

---

[7]) Abgebildet bei Kraus, Kdkm. Bd. I pag. 151.

[8]) Abgebildet u. a. bei Lübke, Deutsche Renaissance pag. 21.

[9]) Das Haus zur Leiter (1543) veranlasst mich zu dieser Vermuthung. Die edle Renaissancearchitektur erinnert mit dem cassetirten Tonnengewölbe des Portals an Holbein'sche Malerei. Phantastische Thiergestalten hat es mit einem wohl gleichzeitigen Werke, der jetzt verbauten Halle im alten Steinböckle, gemein. Auffallend ist das völlige Fehlen von Steinmetzzeichen, was ich mir eben nur dadurch erklären kann, dass die Konstanzer Hütte (Unterhütte von Strassburg) ausgewandert war (nach Ueberlingen?) und während ihrer Abwesenheit andere Baubeflissene, die keiner Hütte angehörten, also auch keine Zeichen besassen, hier ihr Handwerk trieben.

[10]) Vgl. Ruppert. Diöc.-Arch. 1896. „Was aus dem alten Münsterschatz zu Konstanz geworden ist."

es für zweckmässig, die eben noch mit Blut vertheidigte Freiheit preiszugeben. Die Stadt begab sich unter österreichischen Schutz und aus der freien Reichsstadt wurde eine österreichische Landstadt. Die Fischer jubelten, da nun durch Wiederherstellung der alten Lehre mit ihren vielen Fasttagen ihr Geschäft von Neuem blühte, den Künstlern ging es nicht anders!

Im Jahre 1551 kehrte der Bischof in die Stadt zurück, die Clerisei war ihm vorangegangen, die Klöster bevölkerten sich wieder. Die Bienenkörbe wurden wohnlich eingerichtet und bald auch von Künstlern umschwärmt. Sie fanden hier Pflege und Schutz, und wenn auch der Garten der Kunst völlig abgegrast war, da und dort waren vereinsamt herrliche Blüthen stehen geblieben, voll des köstlichsten Honigs.

Die Münsterthüren [11]) zwar gothisch noch, trotzdem aber unmittelbar unter dem Einfluss des Ghiberti stehend, und das Chorgestühl des Münsters, wunderbare Werke der Bildnerkunst, sie waren unversehrt geblieben, aber die Künstlerfamilien waren fort, ausgestorben, die Tradition war unterbrochen.

Was blieb da dem Abt von Petershausen zur Bethätigung seines Kunstsinnes anderes übrig, denn einen fremden Künstler zu berufen, vielleicht durch Vermittelung eines befreundeten Abtes, oder einen zufällig des Weges kommenden durch Aufträge zu fesseln?

Und er hatte wahrlich keinen schlechten Griff gethan mit Hans Morinck, der also auf diese Weise für Konstanz gewonnen wurde. Das Insassenbuch vom Jahre 1551—1588 im Konstanzer Stadtarchiv belehrt uns hierüber auf Seite 143: „Hannsen Moring aus dem Niderland ainem Bildhover Ist auff des abbts von Petershausen fürbitt vergundt alhie oder zuo Petershausen zewonen so lang er sich wol haltet vnd es aines Raths geleghait ist. 13 Septemb. 1578.“ [12])

Dass der Name hier anders geschrieben ist als auf dem Titel, darf nicht auffallen. Die Schreiber der damaligen Zeit legten darauf keinen Werth; man schrieb eben so, wie man hörte, und so kommen denn in der That bei diesem Namen die verschiedensten Varianten vor: Morinck, Morink, Moring, Morin, Moringer, Morung. Kraus schreibt Morinck. Morink auf Seite 294 ist wohl ein Druckfehler. Im neuesten Erzeugniss der Konstanzer Litteratur [13]) ist die Form Morink gewählt.

Da auf dem einzigen Werke des Künstlers, das seinen Namen in unzweifelhaft echter Form trägt, nämlich auf dem Grab seiner Frau, wenn nicht von ihm selbst, so doch sicher unter seinen Augen ,,Morinck“ in den Stein gemeisselt wurde, sind wir wohl berechtigt, diese Form beizubehalten. Ursprünglich lautete der Name wahrscheinlich Moringer nach einem Ort Moringen. Wenn der Künstler dann seinen Namen der Sprache

[11]) Abgebildet bei Kraus, Kdkm. Bd. I pag. 150.

[12]) Eine Anfrage beim General-Landesarchiv in Karlsruhe bezüglich der etershauser Archivalien war von negativem Erfolg.

[13]) Laible: Geschichte der Stadt Konstanz. Konst. 1896.

seines jeweiligen Aufenthaltsortes anzupassen suchte und sich in den Niederlanden Moring, in Konstanz aber Morinck schrieb, so entspricht dies durchaus einer Sitte der Zeit.

Weit wichtiger als die Orthographie des Namens ist eine weitere Frage, zu der obige Stelle des Insassenbuches Veranlassung bietet. Woher stammt der Künstler? „Aus dem 'Niderland“ heisst es da. Bei seiner Aufnahme zum Bürger lesen wir aber „ein Bildhower von Kernthen“! Hier, wo die Archivalien uns im Stiche lassen, müssen wir den Künstler selbst, d. h. seine Werke fragen; und da schwindet denn alsbald jeder Zweifel. Ein einziges Werk, die Kreuztragung im Chor der Stefanskirche zu Konstanz genügt zur Entscheidung.

Das sind keine römischen Kriegsknechte, die zur Kreuzigung des Heilandes ausziehen, sondern biedere Aelpler, wie sie heute noch im Kärntner Lande auf stolzer Höhe nicht ohne Gefahr der stiefmütterlichen Natur ihren kargen Lebensbedarf abringen. Aber trotz allen Gefahren, die der Aelpler zu überstehen hat, ist er lebensfrisch und von der heitersten Laune. Die Gruppe der drei Männer rechts ist besonders charakteristisch und, für sich allein betrachtet, eine vollendete Genredarstellung. Man fühlt es dem Künstler lebhaft nach, wie er hier mit grossem Behagen und treuer Anhänglichkeit an die ferne Muttererde seine Jugenderinnerungen künstlerisch verwerthete.

In der Kärntner Litteratur konnte ich den Namen Morinck nicht finden. Herr k. k. Custos Dr. Laschitzer in Klagenfurt hatte die Güte, mir auf eine Anfrage durch Herrn Archivar v. Jaksch Folgendes mittheilen zu lassen: „Aus unseren Repertorien theile ich mit, dass sich nur 1524 October 4 ein Wolfgang Moringer nachweisen lässt. Derselbe war bis dahin landesfürstlicher Aufschläger (= Zöllner, Mauthner) in Unter-Tarvis.“ Vielleicht war dies des Künstlers Grossvater?

Weitere Nachforschungen in Kärnten selbst muss ich einer späteren Zeit, vielleicht auch einer anderen Hand überlassen.

Morinck wird alter Sitte gemäss nach dreijähriger Lehrzeit, vielleicht im Alter von 18 Jahren, die Heimat verlassen haben. Ein Blick auf die Landkarte zeigt, wohin ihn zunächst naturgemäss der Weg führte. Italien, das gelobte Land der Kunst, war sein Ziel. Auch hier bilden die Werke den alleinigen, aber sicheren Beweis. Auf Michelangelo's Einfluss wird noch zurückzukommen sein; hier möge ein eclatanter Fall genügen, der die Anwesenheit des Künstlers in Rom und seine Bekanntschaft mit Michelangelo's Kunst geradezu bedingt. Bei der Cönadarstellung am Sacramentshäuschen in der Stephanskirche ist einem Apostel die Gestalt des Moses von Michelangelo gegeben. Derselbe Kopf, derselbe lang herabwallende Bart und das Auffallendste, dieselbe momentane Bewegung der Hand, die durch den Bart fährt und so gewissermaassen der stürmischen Bewegung des Kopfes ein Gegengewicht bietet. Einer derartigen Nachempfindung muss Autopsie und Studium am Originale vorangegangen sein.

Die Dauer des Aufenthaltes in Italien kennen wir ebensowenig wie

den Weg und den Grund, der ihn nach den Niederlanden führte. Dem niederländischen Einflusse begegnen wir auf Schritt und Tritt, und wenn auch bis jetzt keine Arbeit aus früherer Zeit bekannt ist, kann dennoch behauptet werden, dass hier mit dem Künstler eine völlige Wandlung vor sich gegangen ist.

Hier im Lande der Maler wurde der Bildhauer zum Maler in Stein. Die anatomische Behandlung des menschlichen Körpers, die genaue Darstellung jeder einzelnen Muskel und die Andeutung von Muskeln da, wo das Auge in Wirklichkeit gar keine sieht, das sind Dinge, die er nur bei den Stechern dieses Landes sich aneignen konnte.

Auf die Ausbeute, die der Künstler nach seinem vermuthlich jahrelangen Aufenthalt von hier mit sich nahm, muss er besonders stolz gewesen sein, als er bei seinem Eintritt in Konstanz mit Hintansetzung seiner Heimat sagte, er komme „von dem Niderland"! Vielleicht war es auch nur ein Geschäftskniff.

Der Künstlerstolz und die unerschrockene, selbst im Elend frohe Künstlernatur war die einzige Habe, die er mit sich brachte. In der Stadt Konstanz Steuerbuch steht er im Jahre 1578 unter den Insassen zu Petershausen ohne Vermögen angeführt. Vielleicht darf man auch aus den vorsichtigen Worten: „so lang er sich wohl haltet und es aines Raths geleghaid ist" auf ein etwas abgerissenes verwegenes Aeussere schliessen. Und in der That, die Väter der Stadt hatten richtig geurtheilt; schon im folgenden Jahre fanden sie Anlass, von ihrer Klausel Gebrauch zu machen. Auf Seite 151 des Insassenbuches steht unter dem 8. Juli 1579: „Dem Bildhower zuo Petershausen ist von wegen seines ergerlichen vnerbaren Haushaltens der Insitz abkündt soll bis Costantzer kirchweihe hinziehen." Der Name des Bildhauers steht nicht dabei, aber jeder Zweifel wird gehoben durch die Notiz auf Seite 162 desselben Buches: „1580. hernachbemelte Insassen sind vff 23 Novembris wid 1 Jar lang angenommen worden. (Es folgen einige Namen, darunter) Hanns Morinn Bildhower." Und im Steuerbuch vom Jahre 1579 fehlt sein Name!

So schlimm kann es übrigens mit dem „ergerlichen unerbaren Haushalten" nicht gewesen sein. Es wird vielmehr der damaligen Zeit am Verständniss einer freien ungebundenen Künstlernatur gefehlt haben. Denn schon nach Jahresfrist scheint man ihn mit offenen Armen und mit Aufträgen empfangen zu haben, so dass er noch im selben Jahre im Steuerbuch, jetzt wieder unter den Einsassen zu Petershausen, diesesmal zahlend (10 Schilling) angeführt ist, und mit demselben kleinen Betrage im Jahre 1581 nun wieder unter den Insassen der Stadt.

Das Geschäft nahm einen raschen und bedeutenden Aufschwung, und mit den Aufträgen stieg das Ansehen, so dass er schon im folgenden Jahre zum Bürger recipirt wurde. Der neuwen Burger Buch von 1551 bis 1585 berichtet hierüber im Jahre 1582: „Hanns Moringer ain Bildhower von Kernthen ist vff sein Pitt zue Burger angenommen so nur er seine Brief genugsam erschainen. Und ist Im hierzu Zil geben worden biss

Frankhfurter Herpstmess. 31. Jenner." Und: „Hanns Morin Bildhower hat auf heut seine Brief seiner eelichen gepurt härkommens und wohlhaltens erschaint davon ain Rath zufriden gewessen, hat gleichwol der Lybaigenschaft halb dz er ledig syge khain schein sagt aber syge nit gebrüchlich in seinem Land. Und hats ein Rath auch darbey pleiben lassen und von Vnöten geacht. 2 Aprilis."

Die besseren Verhältnisse bedingten eine bessere Wohnung, die er im Jahre 1582 im Steuerbezirk „Hoch Haff" (jetzt oberer Markt) bezog. Sein Vermögen hat bereits die ansehnliche Höhe von 555 Pfund Heller erreicht. Im folgenden Jahre zog er nach dem Steuerbezirk „Hofbrunn" der jetzigen Zollernstrasse. Das Vermögen betrug 780 Pfund Heller und stieg in den zwei folgenden Jahren auf 1005 und 1260 Pfund Hl.

Im Jahre 1586 versteuert Morinck neben einem Barvermögen von 1560 Pfund hl. noch „Silbergeschirr 43 Pfund hl." Ich glaube nicht irre zu gehen, wenn ich dieses Silbergeschirr als Mitgift und demgemäss das Jahr 1586 als das Jahr seiner erstmaligen Verheirathung annehme. Leider lernen wir die Frau nur durch ihren Grabstein kennen. Effrasina Harrysen[14]) ist ihr Name. Die Ehe währte fünf Jahre und blieb kinderlos. Eine Abnahme des sonst jährlich um 100—200 Pfund hl. sich vermehrenden Vermögens im Jahre 1588 um 400 Pfund hl. mag auf Krankheit schliessen lassen. Dass die Ehe eine glückliche war, beweist der Grabstein von des Künstlers Hand und mit das Schönste, was aus seiner Werkstatt hervorging. Das Jahr 1591 beraubte ihn seines Glückes. Im Steuerbuch kann man den Todesfall durch Rückgang des Vermögens herauslesen.

Seine Kraft war indess nicht gebrochen. Im Jahre 1592 hatte das Vermögen einen Zuwachs von 300 Pfund hl. erfahren, und schon nach vierjähriger Wittwerschaft führte er die zweite Frau heim. Wiederum ist das Steuerbuch die einzige Quelle, wo es im Jahre 1595 heisst: „mit jetzig frauen vermögen 3520 Pfund hl." Wenn man von dem Vermögenszuwachs von 1300 Pfund hl. gegenüber dem Vorjahre 300 Pfund hl. auf Rechnung seiner Werke, u. a. des Tabernakels in der Stephanskirche setzt, das im Jahre 1594 verfertigt wurde, bleibt eine Mitgift von 1000 Pfund hl. Die zweite Frau schenkte ihm im Jahre 1597 eine Tochter Anna, die in der Stephanskirche getauft wurde.[15])

Der Künstler war unterdessen ein wohlhabender Mann geworden, so dass er im Jahre 1598 das Haus zum Schafhirten, in dem er seit 1583 wohnte, um den Preis von 2163 Pfund hl. käuflich erwerben konnte. Dazu kommen noch Gütererwerbungen in Markdorf und fortdauernde Ver-

---

[14]) Ein Konrad Harrysen, Glasmaler in Konstanz, erhält 1609 für Ausbesserung des kais. Wappens auf der grossen Stube der Katze 7 schilling 6 Pfennig. Ruppert, Beiträge II, pag. 5 nach handschriftl. Notizen Marmor's.

[15]) Die Taufbücher selbst sind nicht erhalten, aber das Register dazu Registrum In libros Baptizatorum ab anno 1575 usq. ad annum 1813. Im zweiten Bande steht: „Morinck Anna 1597".

mehrung des Baarvermögens bis zum Höhepunkt von 2900 Pfund hl. liegendes und 1200 Pfund hl. fahrendes im Jahre 1605.

Zunehmendes Alter machen sich von nun ab durch allmälige Abnahme des Vermögens bemerkbar. Aber noch war seine Natur stark genug, im Pestjahre 1611 dem Tode zu entrinnen, während sein Wärter und seine zweite Frau erlagen.[16]) Er selbst starb in der 45. Woche des Jahres 1616.[17])

Im nächsten Jahre steht an seiner Stelle im Steuerbuch „Hans Morinckhs Tochter“ mit dem vollständigen liegenden und fahrenden Vermögen. Im Jahre 1618 ist das Haus in anderen Händen und der Name Morinck für immer verschwunden.

Todt und vergessen des Menschen Loos!

Der Künstler aber lebt fort in seinen Werken. Das an und für sich werthlose Material trug wesentlich zur Erhaltung der Morinck'schen Arbeiten bei. Und so sind denn, zwar unbeachtet, gerade dadurch aber um so besser erhalten, eine verhältnissmässig sehr grosse Anzahl von Werken, viele noch am ursprünglichen Platze, auf uns gekommen. Die Jesuitentünche ist bei den meisten die einzige Beschädigung. Die Arbeiten sind durchweg, mit Ausnahme der Architekturtheile, aus Oehninger Kalkschiefer, nicht Sandstein, wie Kraus angiebt. Die Wahl dieses äusserst feinen Materials ist nicht zufällig, sondern eine nothwendige Folge der Kunstrichtung der damaligen Zeit. Es ist seltsam, dass man gerade zu dem Zeitpunkte, da die Malerei mit ihren grossen technischen Fortschritten immer mehr Naturalismus in die Kunst brachte und unter dem Einfluss eines Landes, in dem gerade diese Kunst Triumphe feierte, auf die grossen Vortheile der Malerei verzichtend, allenthalben die Bildnerei bevorzugte, die weit über die Grenzen des Erlaubten gehen musste, um dem Geschmacke der Zeit zu genügen. Da war natürlich vor Allem ein feines Material nöthig, das die naturalistische Behandlung ermöglichte, und ein solches bot sich dem Künstler in unmittelbarer Nähe von Konstanz.

Durch Vergoldung und eine ganz leichte Polychromirung wurde die naturalistische Wirkung noch erhöht. Die Polychromirung wurde mit feinem Gefühl nur sehr mässig verwendet. Die Augen sind gemalt, die Haare abgetönt, vielleicht auch die Gesichter mit einem zarten Rosa überzogen, wie Spuren an dem Grabmal des Horatius Tritt im Rosgartenmuseum noch zeigen. Die Zinnoberbemalung des Bartes von Judas beim Abendmahl, die ich unter der Tünche fand, scheint mir eine geschmacklose Zuthat einer späteren Zeit zu sein.

Da Morinck als fertiger Künstler nach Konstanz kam und während seiner 38jährigen Thätigkeit in dieser Stadt lediglich die Summe seines gewiss mühselig erworbenen künstlerischen Vermögens in Geldwerth um-

---

[16]) Diese Nachricht entnehme ich einem Manuscripte Marmor's (im Besitz des Münster-Bauvereins und deponiert bei Herrn Dr. jur. Beyerle jr. in Konstanz), ohne dessen Quelle zu kennen!

[17]) Ebenfalls aus Marmor's Manuscript, wo es heisst: „s. Register der Verstorbenen 1612—1619 incl. S. 43“. Ich konnte dieses Register im Archiv nicht finden.

zusetzen sich bestrebte, kann naturgemäss von einer Wandlung in seinen Werken nicht viel die Rede sein. Bei dem ausgedehnten fabrikmässigen Betriebe werden die Entwürfe allein, theils in Modell, theils nur in Zeichnung, und die Ueberwachung der Arbeiten so ziemlich die Zeit des Meisters ausgefüllt haben. Nur Weniges, was ihn besonders interessirte, führte er auch selbst aus. An den sicher von seiner Hand herrührenden Werken macht sich allmählich in der Behandlung der Gewänder eine Wandlung bemerkbar. Die Stoffe werden dünner und durchsichtiger, ohne aber je den Eindruck von nass aufgelegten Tüchern hervorzurufen. Diese Erscheinung verräth vielmehr die Hand von Gehilfen, die für Kunststücke mehr Verständniss als für Kunst hatten und durch Uebertreibung dem Meister gleichzukommen suchten.

Eine weitere Stilwandlung ist bei der Behandlung der Wolken zu beobachten, die von schematischer zu naturalistischer Auffassung übergehend, zuletzt wie die gekneteten Gebilde der Barockzeit in die Erscheinung treten; ein interessanter Beweis dafür, dass die Barockformen nicht aus dem Material hervorgingen, sondern vielmehr das plastische Material sich als willkommenes Mittel dem Zeitgeschmacke darbot! Eine ähnliche Metamorphose wie die Wolken machten die Engel durch, die Putti insbesondere, die durch eine ganz merkwürdig individuelle Auffassung höchst anziehend wirken. Die halberwachsenen Engel sind langweilig, es fehlt ihnen Geschlecht, Charakter und Leben.

Der Kreis der Darstellungen ist nicht weit, er beschränkt sich fast ohne Ausnahme auf die Verherrlichung der Maria und die Leidensgeschichte ihres Sohnes.

Die Gelegenheit, einen nackten, menschlichen Körper darzustellen, mag wohl für den Künstler das Bestimmende bei der Wahl gewesen sein; und man muss staunen über die eingehenden anatomischen Kenntnisse, die er dabei an den Tag legt.

Im Kopf Christi ist das innere Leben bis hart an die Grenze des plastisch Darstellbaren und ästhetisch Erlaubten gerückt, aber es ist ja ein Leiden in der Vergangenheit! Wir hören nicht schreien, sondern wir fühlen nur einen Nachhall überstandener Leiden, dies allerdings in ergreifender Weise. Bei der um den todten Sohn trauernden Maria ist der Ausdruck des Schmerzes auf elementarere Weise mehr durch Handgesten dargestellt, wie denn überhaupt bei den weiblichen Figuren idealer Typus, bei den männlichen individueller Naturalismus vorherrscht. An den weiblichen Köpfen sind die vollen Formen auffallend. Auf einem überaus starken Hals ruht das dem Kreise nahekommende Gesichtsoval. Volles Unterkinn, runde Backen, fleischige Lippen und runde, stark gewölbte Augen entsprechen dem äusseren Umriss, während an Nase und Oberaugenknochen die festen Theile zum Vorschein kommen.

Es erübrigt, noch auf einige Mängel in der Morinck'schen Kunst hinzuweisen, die jedoch insofern nicht schwerwiegen, als sie der Künstler mit den grössten seiner Zeit theilt.

Die übermässig grossen Anforderungen, die er an das Relief stellte, boten ihm Schwierigkeiten, die er nicht alle überwinden konnte, und so kommt es denn vor, dass ein Kreuzesarm den Kopf Christi durchdringt, oder dass eine Säule in allen möglichen Windungen andern im Wege stehenden Dingen ausweichen muss u. dgl. m. „Ein Fehler solcher Art ist der, welchen Cellini dem Bandinelli vorwirft, dass an der Gruppe von Hercules und Cacus die Waden der beiden Streitenden so zusammenschmelzen, dass, wenn sie die Füsse auseinander thäten, keinem eine Wade übrig bleiben würde. Michel Angelo selbst ist von solchen Zufällen nicht frei geblieben.“ [18])

Auch in der Perspective kommen grobe, aber begreifliche Verstösse vor.

Die Werkstattarbeiten sind theilweise vollständige Copien eines einmal vorhandenen Werkes, durch wiederholte Bestellung desselben Themas veranlasst, theilweise nach des Meisters Skizze in der Weise entstanden, dass wenigstens die Köpfe, oft auch ganze Gestalten aus dem Vorrath der Modellkammer herausgeholt wurden. So ist auch z. B. die vielthürmige Stadt im Hintergrunde jeweils die getreue Copie nach einem einmal vom Meister selbst ausgeführten Stücke, und auch der Korb mit dem Werkzeug der das eine Mal eine Lücke am Boden ausfüllt, das andere Mal von einem Kriegsknecht auf dem Rücken getragen wird, ist immer genau derselbe Korb. Und je geringer das künstlerische Vermögen des betreffenden Gesellen, desto peinlicher die Copie.

Zur Betrachtung der Werke selbst übergehend, muss zuvörderst bemerkt werden, dass das Verzeichniss auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen kann. Ich bin vielmehr überzeugt, dass da und dort noch Morinck-sche Arbeiten ihrer Entdeckung harren. Das vorliegende Material möge Studien nach dieser Richtung hin veranlassen.

Die Werke folgen in chronologischer Reihe; die zeitlich unbestimmten sind nach stilistischen Gesichtspunkten den datierten eingereiht.

Christus am Kreuz

(1578)[19]) in die Epistelseite des Chores von St. Stephan in Konstanz eingelassen und mit späterer plumper Barockumrahmung umgeben. Einige Extremitäten sind abgeschlagen, das Ganze stark übertüncht. Höhe 80 cm, oberer Abschluss halbrund, Breite 78 cm.

Fickler[20]) schreibt pag. 72: „Drei Basreliefs, Scenen aus dem Leben Jesu und ein Grabmal sind von Hans Morink 1608 ausgeführt.“ Was von dieser Jahreszahl zu halten ist, zeigt der Umstand, dass sogar an dem Grabmal die genaue Datirung übersehen ist.

Die Mitte der völlig symmetrischen Darstellung nimmt der ans Kreuz geschlagene Christus ein; auf der linken Seite steht Maria, auf der anderen

[18]) Göthe: Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini.

[19]) Bei den vom Verfasser datirten Werken ist zur Unterscheidung von den arciv. oder inschriftlich datirten die Jahreszahl in ( ) gesetzt.

[20]) S. Anm. 2.

Johannes; unter den Armen des Crucifixus und zu dessen Füssen ist je ein schwebender Engel mit einem Kelch in der ausgestreckten Rechten dargestellt, eine althergebrachte Composition, wie sie in der Malerei, besonders in der oberdeutschen, in vielen Exemplaren auf uns gekommen ist. Der Leichnam Christi, hier das einzige von Morinck selbst Ausgeführte, verräth in dem liebevoll durchgebildeten und stark accentuirten Muskelspiel unsern Künstler. Der Oberkörper ist etwas, Hals und Kopf stark, beinahe bis zu horizontaler Lage nach links gewendet, und dieser starken Wendung folgend, wurde der linke Kreuzesarm um ein beträchtliches Stück länger als der rechte. Die damalige Zeit gewährte derartige Licenzen.

Im Kopf hat sich der Künstler bei der naturalistischen Darstellung des inneren Schmerzes in Folge des kleinen Maassstabes ins Kleinliche verloren. Die wellenförmig bewegten Augenbrauen, der nach abwärts gezogene Oberlippenbart, die Gesichtsfurchen, all dies auf einem äusserst kleinen Raum beisammen, es fehlt der geringste Ruhepunkt für das betrachtende Auge. Die Nase ist abgeschlagen. Am Hals ist durch eine gerade Linie in nicht ganz richtigem Verlauf die Kopfschlagader angegeben, eine kleine Eigenthümlichkeit, die dadurch von Interesse wird, dass sie sich an allen Werken unseres Meisters wiederholt. Die Hände und die aufeinandergelegten Füsse sind durchbohrt. Die nicht mehr vorhandenen Nägel waren aus Holz, wie der noch in seinem Loch steckende Stiel des Fussnagels zeigt. Die Nagelköpfe waren vierkantig gleich denen im Werkzeugskorb auf anderen Tafeln und vergoldet. Das in den Boden eingelassene Kreuz, zu dessen Füssen ein schlecht gebildeter Schädel liegt, ist vollkantig geschnitten und gezimmert und an der überblatteten Vierung durch vier Schrauben zusammengehalten; an unwesentlichen Häckchen erkennt man den anonymen Schreiber.

Von besonderem Interesse ist das Lendentuch, das aus dickem Stoff in schweren eckigen Falten um den Körper gelegt, rechts hinten geknotet ist und in zwei freien Enden nach beiden Seiten etwas vom Winde bewegt absteht. Die Behandlung der Falten hier genügt, um das Werk als das zeitlich erste von allen bekannten zu bezeichnen. Ungleich schlechter, geradezu hölzern sind die Gewänder der beiden andern Figuren, die sich schon dadurch auf den ersten Blick als Schülerarbeiten erkennen lassen. Maria ist in ein schweres faltenreiches Gewand gehüllt, das über dem halbrechts gewendeten Kopf haubenartig zusammengezogen ist. Sie hält die Hände über der Brust gekreuzt, ohne sonst auf irgend eine Weise Antheil am Vorgang zu nehmen.

Sehr misslungen sind die Beine, die in paralleler Stellung beide gleich lang sind, obwohl das eine als Spielbein behandelt eingeknickt und also in Wirklichkeit viel länger als das Standbein wäre. Die Figur droht umzufallen.

An der correspondirenden Stelle der andern Seite steht in ebenso schwerem faltigem Gewand Johannes, in der linken herabhängenden Hand

sein Volumen haltend, die übliche Andeutung seines Berufes als Evangelist und Verkündiger der christlichen Lehre, mit der Rechten einen Theil des Gewandes an die Schulter ziehend, eine äusserst gesuchte affectirte Haltung. Auf dem übermässig langen Hals ruht der halb nach links gewendete Kopf mit lang herabwallenden Locken. Das Gesicht mit der etwas stark vorspringenden Nase verräth in seiner leeren Behandlung ebenso wie das der Maria Schülerhand. Die drei kelchhaltenden Putti sind hübsch in den Raum hineincomponirt und auch im Entwurf von einigem Reiz, in der Ausführung aber sehr schlecht.

Die Figuren sind alle in einem Plan, hinter dem eine zweite Ebene den entfernt gedachten Hintergrund bildet. Es ist zwar ein Uebergang aus dem Vordergrund nach dem Hintergrund versucht, aber hier noch nicht geglückt. Zwei Bäume, die offenbar einen Mittelgrund andeuten sollten, sind viel zu klein ausgefallen; sie bilden zugleich den ersten Versuch, die Vegetation mit in die Darstellung einzubeziehen. Dass das eine Bäumchen vom Winde nach rechts gebeugt ist, während ein Fähnchen des Hintergrundes nach der entgegengesetzten Seite zeigt, nur nebenbei.

Den Hintergrund bildet die bereits erwähnte vielthürmige Stadt: eine Neben- und Hintereinanderstellung der verschiedensten Thurmformen; Befestigungs- und Kirchthürme, spitze uud flache, runde und eckige, dazwischen auch ein Centralbau mit Kuppel und Laterne in den Formen der italienischen Frührenaissance. Das Ganze ist von einer zinnenbekrönten Mauer umgeben und bildet eine ideale Stadtansicht, die sich der Künstler wohl unter dem Eindruck der in Italien gesehenen Werke eines Benozzo Gozzoli oder Agostino di Duccio in seiner Phantasie bildete.

Die Wolken darüber gemahnen an die heraufziehende Barockzeit, wenn gleich sie hier noch durchaus schematisch, stilisirt behandelt sind und in ihrer gleichmässigen Vertheilung mit dem Stadtbild zusammen einen einheitlichen gobelinartig wirkenden Hintergrund bilden.

Reinheit des Stiles geht Hand in Hand mit unvollkommener Ausführung, die spätern Werke des Künstlers werden das Gegentheil zeigen.

Kreuztragung

(1580), Ort und Art der Aufstellung sowie Erhaltung genau wie vor. Höhe 86 cm, oberer Abschluss halbrund, Breite 70 cm.

Den Mittelpunkt des in hügeliger Landschaft wohl geordneten, sich von links nach rechts bewegenden Zuges[21]) bildet der sein eigenes Kreuz nach Golgatha tragende Christus. Die Last hat ihn gebeugt, trotz der thatkräftigen Unterstützung des Symon von Kyrene, der das Kreuzende umfasst hält. Dem Erlöser gegenüber und ihn anblickend kniet in voller

[21]) Bei Müller und Mothes: Archäologisches Wörterbuch, und bei Müller: Lexikon der bildenden Künste, steht unter dem Artikel „Kreuztragung": „Der Zug bewegt sich stets von der Linken zur Rechten." Es bedarf nur eines Hinweises auf die bekannte Darstellung Schongauer's oder auf Rafael's spasimo, um die Unrichtigkeit dieses so bestimmt ausgesprochenen Satzes zu beweisen.

Profilstellung Veronika, mit beiden Händen das Tuch haltend, auf dem die theueren Züge fixirt sind. Zur linken des Kreuztragenden, in der Darstellung also hinter ihm und in Folge der perspectivischen Verkürzung in etwas kleinerem Massstab als dieser, schreitet eine kecke Kriegergestalt, deren Oberkörper nackt gebildet ist, trotz des nur an den Endigungen erkennbaren Lederwamses. Den rechten Arm hat er zum Schlage erhoben mit einem allerdings wenig dazu geeigneten kleinen scepterartigen Instrumente. Die Linke hält das Ende des um Christus geschlungenen Seiles und stützt sich gegen das Kreuz, an dessen Vierung auch hier die Schrauben nicht vergessen sind.

Weiter rechts begegnen uns die bereits oben erwähnten Henkersknechte, die auch rein äusserlich durch den emporragenden Kreuzesarm als eine für sich abgeschlossene Gruppe erscheinend, dem Künstler willkommene Gelegenheit zu einer von aller Tradition freien Schöpfung boten. Drei unmittelbar dem Leben entnommene muntere Gesellen sind es, vollendete Gebirgstypen mit verschiedenen seltsamen Kopfbedeckungen, auch die Feder fehlt nicht an der Seite. Frohen Muthes wandern sie mit ihrem Handwerkszeug zur Arbeit.

Der Künstler hat sich zu sehr in seine Landsleute vertieft und darüber ganz ihren eigentlichen Beruf vergessen, nicht zum Nachtheil des Gesammteindruckes.

Die Lücken ausfüllend, schliessen sich in entsprechender Verkürzung und ganz flachem Relief weitere Krieger an, theils nur an Kopf und Füssen sichtbar; der eine, dessen hagere Gestalt rechts beinahe ganz zum Vorschein kommt, ist durch eine lange Lanze, die er über die Schulter trägt, als Longinus gekennzeichnet. Auf der linken Seite bilden Maria und hinter bezw. über ihr Johannes den Abschluss des Zuges. Für sie war kein rechter Platz mehr, und da der Künstler dies natürlich sehr wohl fühlte, behandelte er die hier nun doch einmal missglückten Gestalten auch in der Ausführung stiefmütterlich.

Hinter ihnen breitet sich in der geschilderten Weise Jerusalem aus. Das Stadtthor, aus dem der Zug seinen Ausgang genommen hat, erinnert an römische Triumphbogen, trotz des Fallgitters.

Auf einer Anhöhe darüber zeigen aufgerichtete Kreuze und eine kleine Kapelle das Ziel, das bald von der Spitze des Zuges, den beiden an einander gebundenen Schächern und drei derben Kriegsknechten erreicht ist; ein Gefangnentransport von packender Lebendigkeit und überaus momentaner Auffassung, genial hingeworfen und trotz des kleinen Massstabes bis in's Kleinste ausgebildet. Der vordere Schächer blickt reuevoll nach rückwärts.

Und alles dies in Stein gehauen auf der Fläche eines halben Quadratmeters! Es war ein kühnes Unternehmen, in dem Morinck mit den ersten Künstlern von zwei Jahrhunderten in die Schranken trat. Er studirte die verschiedenen Werke und nahm das gute, wo er es fand.

In der Composition lehnte er sich beinahe sclavisch an die jetzt in

der Sebalduskirche in Nürnberg befindliche Kreuztragung von Adam Kraft. Aber es sind nur Silhouetten, die er entnahm, und in jedem einzelnen Umriss componirte er eine neue eigene Gestalt. Den aus dem Bilde herausblickenden Christus entlehnte er dem populären Stiche Martin Schongauer's sammt der zu starken Drehung des Kopfes. Für den im Raum beschränkten Bildhauer war diese neue Auffassung ein grosser Vortheil. Er sparte so die Darstellung der klagenden Weiber (Ev. Lucae 23, 27) und lässt den schwer Bedrängten zu den ausserhalb des Kunstwerkes Stehenden die Worte sprechen: „Weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selbst und über eure Kinder." Einst waren es die Gläubigen, zu denen er sprach, heute sind es die Kunstfreunde, die Wirkung bleibt dieselbe, denn sie beide haben ein empfindendes Herz für die Leiden der Menschheit!

Die dem strengen Stilgesetz folgende, objectiv in sich abgeschlossene Darstellung Rafael's hätte in Stein nie einen so gewaltigen Eindruck machen können.

Einige Fehler, wie der durch den Kopf von Christus hindurch dringende Kreuzesarm, der windschiefe Hackenstiel des einen Gebirglers, der bildeinwärts verschwindende Arm desselben und Aehnliches mehr sollen nicht verschwiegen werden; aber was bedeuten sie gegenüber der Grossartigkeit der Composition und den mannigfachen Feinheiten und reizvollen Bezügen in der Zusammenordnung der einzelnen Gestalten? Die virtuose Behandlung des Details — man achte nur auf den herrlichen Faltenwurf bei Christus und auf die meisterhaft gebildeten Hände — würde allein genügt haben, den Ruf des Künstlers zu begründen.

Epitaph des Weihbischofs Johann Jacob Mirgel

(1582) in die nördliche Wand der Jesuitenkirche in Konstanz eingelassen, mit Barockumrahmung umgeben, übertüncht und stark beschädigt. Das Ganze besteht aus zwei völlig von einander unabhängigen Theilen, einer Relieftafel aus Oehninger Kalkschiefer, darstellend „Christus am Kreuz". Höhe 1,35 m, oben halbrund, Breite 65 cm, und einer darunter befindlichen Schrifttafel aus schwarzem Schiefer mit der römischen Minuskelinschrift:

D[eo]. O[ptimo]. M[aximo].

R[everendissi]mus D[omi]nus D[omi]n[us] : Ioannes Iacob[us] Mirgel, Patrici [us] Lin || dauiensis, S[anctae] Th[eologi]œ D[octor] Episcop[us] Sebaste[n]sis. Proep[iscopu]s, Vicari[us] || G[enera]lis; Canonic[us], Custos Cathed[ralis] Eccl[es]iœ Constantiensis, optimè de || ea annos. 40. merit[us] : Initiator Antistitu[m] 40, Sacerdotu[m] 1633. S[ancto] || Chrismate unctoru[m] 274117. Temploru[m] 284 Cœmeterioru[m] 99 Religio[n]e in Deu[m], Deip : [aram] D : (?) Iosephu[m], Zelo, pudicitia, munificentia in o[mn]ia Vrbis Tem || pla, Religios[as] familias, internos literaru[m] Alumnos, clarissimus. || Hoc angusto sub Saxo augustiori dign[us] Mausoleo, IESVM, inter IESV Socios, exspectat, quos viv[us] unicè amavit, coluit, et || Quinario, in V Christi Vulnerum

memoriam auxit; Sena || rium ipsemet factur[us] nî Dec[us] hoc sub Mitra[m] fulgere Reipub[licae] u || tili[us] alij censuissent. Obijt religiossime Septuagenari[us] 22. Septemb. || Anno 1629. || Collegium Soc[ietatis] Cratum Posuit.

Das sich als Werkstattarbeit darbietende Relief bildet eine Erweiterung der bereits beschriebenen Tafel mit dem nämlichen Gegenstande. Etwas freiere Behandlung der Composition und Verbesserung einiger dort noch fühlbaren Mängel einerseits und die noch im alten Stil behandelten Gewänder andererseits bieten Anhaltspunkte zur Datirung, woraus hervorgeht, dass dieses Werk ursprünglich für einen ganz anderen Zweck bestimmt, erst später zu diesem Grabmal Verwendung fand, als die Morinck'sche Werkstatt schon längst nicht mehr existirte.

Durch Hinzufügung eines vierten Engels ist der Raum zu beiden Seiten des Crucifixus ganz ausgefüllt, so dass Maria und Johannes viel tiefer nach unten gerückt sind. Der Kreuzesstiel, der zwischen diesen und vollständig im Vordergrunde zur Erde herabgeführt ist, wurde dadurch übermässig lang. Der sehr hohe Hintergrund wurde in höchst naiver Weise in drei Zonen getheilt, so dass dreimal übereinander und zwar nicht in räumlicher Abstufung, sondern in einer Ebene Jerusalems zu sehen sind. Die Wolken darüber sind schon viel freier wie vorher und bilden den Uebergang zu den Barockgebilden der späteren Werke. Auch die Putti sind hübscher und schwungvoller. Aber dem Ganzen fehlt die peinlich genaue Hand des Meisters, was besonders an unbedeutenden Dingen zum Vorschein kommt. So sind die Thürme von Jerusalem nur mehr roh angedeutet und die Schrift auf dem ans Kreuz gehefteten Zettel vergessen, ebenso die vier Schrauben am Kreuz.

Und doch athmet das Werk den Geist Morinck's, aus dessen Werkstatt es unzweifelhaft hervorgegangen ist.

Schellenbergisches Epitaph.[22]

1583. In der Südwand der Pfarrkirche zu Hüfingen bei Donaueschingen neben mehreren anderen Grabmälern derselben Familie eingelassen. Höhe 3,5 m, Breite 2,00 m.

Die Fläche ist durch zwei einfache horizontale Gesimse (Platte mit krönendem Glied) in drei Streifen getheilt. Die Mitte des durch Höhe dominirenden mittleren Streifens wird durch die Auferstehung in Relief eingenommen und zu beiden Seiten durch eine in einer Nische stehende Freifigur flankirt. Die Nischen sind ohne jede architektonische Umrahmung aus der Bildfläche geschnitten. Der das Werk bekrönende obere Streifen wird durch zwei nebeneinander aufgestellte umkränzte Wappen gebildet, zu deren Seiten zwei nackte Engel, auf Todtenköpfe sich stützend, angebracht sind. Im unteren Streifen und so dem Beschauer am nächsten kniet in stiller Andacht zu beiden Seiten eines in der Mitte aufgestellten Renaissancebetpultes die Familie des edlen Gebhard von Schellenberg,

---

[22]) abgebildet bei Kraus, Kunstdkm. Bd. II Kreis Villingen.

links von der Mitte ausgehend zunächst er selbst, kahlköpfig, bärtig in voller Rüstung, den Helm zu Füssen, hinter ihm zwei Söhne, ein älterer mit Vollbart, der andere noch ein Knabe, beide in modischer Tracht, auf der anderen Seite die Gemahlin, ihre sehr jugendliche Tochter und eine weitere Matrone, vielleicht eine Schwester der Frau, alle drei in einfachen, faltigen Gewändern, enger Taille mit Stehkragen und Krause, die beiden Frauen mit einem Kopftuch, das in breiten Streifen zu beiden Seiten vorne herabhängt, das Mädchen trägt die Haare im Netz.

Das Ganze baut sich auf einem Architrav auf, der seinerseits von zwei einfachen Kragsteinen getragen wird. Ein weiterer unterstützender Stein in der Mitte dient als Schrifttafel. Die gothische Minuskelinschrift lautet:

Im Jhar 1583 . den . 13 . Mertz Starb der Edell und vest Gebhard von schellenberg zu Hüfingen Ranndeckh und stauffen und zuvor Im Jar 1582 den 7 Juny starb die Edell und tugentreich frow Barbara von Faulach sein Ehegmachell deren Seelen Gott durch Christum Jhesum gnedig Sein welle AMEN

PIIS PARENTIBVS JOAN : A SCHELLE
BERG FILIVS MŒSTISS [IMVS]

Wenn im Allgemeinen der unorganische Aufbau, die Uneinheitlichkeit im Massstab des Figürlichen und die Roheit im architektonischen Detail bei diesem Werke auffällt, muss man sich um so mehr wundern über grosse künstlerische Fähigkeiten, die sich im Einzelnen bieten, insbesondere bei der Auferstehungsdarstellung.

In der Mitte steht auf dem etwas bildeinwärts gerückten Grabe, einem einfachen viereckigen Postamente, die nackte Gestalt des Auferstandenen; in der Linken hält er die Kreuzesfahne (der einst hölzerne Stiel ist nicht mehr vorhanden) die Rechte ist zum Himmel erhoben. Das um die Scham gelegte Leichentuch fliegt mit seinen langen freien Enden in bewegten Linien um die ausgestreckten Arme. Vier geharnischte Wächter umgeben im Kreise den Vorgang. Den vordersten hat der Schrecken an seine liegende Haltung gebannt, die übrigen sind aufgesprungen; sie greifen unwillkürlich und angstvoll zu den Waffen, halb fliehend vor der übernatürlichen unbezwinglichen Macht, sie halb bewundernd. Den Hintergrund bilden Wolken, die mandorlenartig um Christus vertheilt sind; man sieht, es handelt sich hier um eine durchaus malerisch gedachte Composition, deren geradezu visionäre Wirkung durch einen alle Schärfen des Materials aufhebenden Schleier, die sonst so verhasste Tünche noch erhöht ist.

Anderthalbmal so gross als die Gestalten des Reliefs sind die beiden Freifiguren in den Nischen, hübsche Gewandstatuen, die ihrer richtigen Benennung harren. Kraus bezeichnet sie irrthümlich als „Gebhard v. Sch. und s. Gattin". Es sind vielmehr die Namensheiligen des Ehepaares v. Sch., der heilige Gebhard von Bregenz, Bischof von Konstanz und Stifter von Petershausen, durch seine Bischofstracht und das in der Rechten gehaltene

Kirchenmodell als solcher charakterisirt und die heilige Barbara, an dem Thurm in ihrer Linken kenntlich.

Die Behandlung der Gewänder, die Durchbildung des Anatomischen und die kühne Composition der Auferstehung lassen es ausser allem Zweifel erscheinen, dass die Schöpfung von der Hand Morinck's herrührt.

Epitaph des Andreas vom Stain.

1589. An der Nordwand der St. Nicolauscapelle im Münster in Konstanz. Relieftafel aus Oehninger Kalkschiefer. Höhe 86 cm. Breite 75 cm. Architecturumrahmung aus Sandstein. Die unten angebrachte römische Majuskelinschrift lautet:

DEN · 9 · TAG · APRIL · DES · 1589 · JARS · ST
ARB · DER · ERWIRDIG · V[N]D · EDEL HERR
ANDREAS · VOM · STAIN · HOHER · STIFFT ·
COSTANZ · CVSTOR · VND · SENIOR
DEM · DER · ALMECHTIG · GOT · GNE
DIG · SEIN · WELLE · AMEN ·

Kraus bezeichnet das Werk als „recht gute Barockarbeit“. Fickler schreibt im Jahre 1864: „Werk des damals zu Konstanz lebenden geschickten Bildhauers Hans Morinck.“ Er entnahm wohl diese richtige Bemerkung den „Denkmalen deutscher Baukunst am Oberrhein“ vom Jahre 1825.

Der hier verewigte Andreas vom Stain ist knieend dargestellt mit dem Chorherrengewande angethan, die Hände zum Gebet gefaltet und den Blick nach dem vor ihm aufgepflanzten Crucifixus gerichtet, um den einige schwebende Engel angeordnet sind. Neben dem Knieenden steht ein Renaissancebetpult mit reicher Rücklehne, an deren oberem Ende auf einem kleinen Schildchen das Wappen des Andreas vom Stain angebracht ist. Den Hintergrund bildet die immer wiederkehrende vielthürmige Stadt. Sie ist nicht das einzige Erkennungszeichen unseres Meisters. Der Gekreuzigte ist eine directe Wiederholung des an erster Stelle beschriebenen Werkes sammt der dort erwähnten Verlängerung des einen Kreuzarmes und den vier Schrauben. Den drei Blut auffangenden Engeln sind oben aus den Wolken hervorragend und nur zum Theil sichtbar zwei weitere zugesellt. In der Ausführung und noch mehr in der Anordnung derselben macht sich der Fortschritt des Künstlers bemerkbar. Die Darstellung ist aus der Ebene des Bildes in den wirklichen Raum verlegt.

Einige Mängel, wie der perspectivisch misslungene Betstuhl und das massstäbliche Missverhältniss desselben zu dem daneben Knieenden sind nur wenig fühlbar. Ueber die umrahmende Architektur wird weiter unten im Zusammenhang mit einem späteren Werke gesprochen.

St. Annaaltar[23])

1590, an der Ostseite der St. Annencapelle im Münster zu Konstanz.

Ein grosser reicher Renaissanceaufbau aus Holz umrahmt in der

[23]) Schlechte Abbildung bei Kraus, Kstdkm. Bd. I. S. 172.

Mitte eine oben halbkreisförmig endigende Relieftafel von 1,80 m Höhe und 1,06 m Breite und bildet seitlich zwei Nischen mit je einer Freifigur von 1,0 m Höhe. Die Bekrönung bildet Maria mit dem Kinde, darunter das Wappen des Stifters. Die auf Holz gemalte und mehrfach erneuerte römische Majuskelinschrift lautet:

AD CVLTVM SVMMI DEI VIRGINISQVE DEIPARÆ AC PROGENITORVM EIVS ANNÆ ET IOACHIMI || INTEGERRIMIQVE SPONSI IOSEPHI HONOREM ARA ISTA PRIMVM AB ADm[odum] R[EVEREN] DO NOBILI ET CLARISSIMO D[OMI]NO || ANDREA WENDELSTEIN VID (?) HVIVS CATHED[RALIS] ECCL[ES]IÆ QVONDAM CANONICO ET CANTORE ANNO MDXC || ERECTA ET AB EIVS EX SORORE NEPOTE IOANNE ANDREA DORNSPERGER VID (?) EIVSDEM CATHED[RALIS] || ECCL[ES]IÆ CANONICO IN HANC CAPELLAM NOVITER EXSTRVCTAM TRANSLATA EST ANNO MDCXXV || SALVE PARENS SANCTISSIMA SACROBEATA CONIVGE SACRATIORE FILIA NEPOTE SACRATISSIMO.

Das gut erhaltene ungetünchte Relief stellt Anna inmitten der Heiligen Familie dar. Die beiden Frauen sitzen in faltenreichen Gewändern mit Kopftuch im Vordergrunde sich gegenüber, Maria bei vollen runden Formen ohne viel inneres Leben, die heilige Anna mehr individuell mit breiten faltigen Zügen. Das kleine nackte Christkind wendet sich vom Schosse der Mutter nach dem der heiligen Anna, die durch einen Vogel, den sie auf der Hand hält, die Aufmerksamkeit des Kindes auf sich gezogen hat. Links hinter Maria steht in zu starker Verkürzung Joseph, kahlköpfig, bärtig, am Hals die Kopfschlagader als Spur des Künstlers aufweisend.

Den Kopf stark nach rechts gewendet, lauscht Joseph aufmerksam der Musik eines allerliebsten Engelchores, der erst die an und für sich profane Genrescene zur religiösen Darstellung erhebt. Drei halberwachsene Engel singen aus einem Notenhefte; ihre Haltung ist affectirt, ihre Gewandung dünn, aber noch nicht nass, beim einen tritt das nackte Bein aus der Gewandung heraus.

Oben auf der hohen Rücklehne von Anna's Stuhl sitzt ein kleiner nackter drolliger Engel, der den Gesang mit dem Triangel begleitet. Zwei weitere schwebende Putti halten rechts und links den Vorhang des den oberen Abschluss bildenden Baldachins auseinander.

Ueber die beiden Statuen in den Nischen ist mit Bezug auf Stil und Behandlung nichts Neues zu sagen. Die linke jugendliche Gestalt mit dem Kelch in der Hand ist Johannes der Evangelist, der bärtige Mann rechts mit der Schriftrolle ein Prophet, vielleicht Jesaias, der das Kommen des Christuskindes weissagt. (Jes. 7, 14).

Die Holzarchitektur des Altars ist wohl nach einer Skizze Morinck's, jedoch ohne seinen Einfluss auf das Detail von der Hand eines Schreiners gefertigt.

Die vollständig erhaltenen Münsterfabrikrechnungen im Münsterarchiv zu Konstanz geben hierüber keinen Aufschluss, weil es sich um

eine Stiftung handelt. Paramente und nothwendige Reparaturen konnte die erschöpfte Kasse nur noch leisten. Die Altäre aber verdanken ihre Entstehung in jener Zeit ausschliesslich dem mildthätigen Sinne von Domherren und Patriziern. Die Protokolle des Domstiftes Konstanz im Generallandesarchiv in Karlsruhe hat Herr Dr. jur. Beyerle jr. durchgesehen, ohne den Namen „Morinck“ zu finden.

Epitaph der Frau Morinck (Fig. 1)

1591, einst an der nördlichen Aussenseite des Chores von St. Stefan in Konstanz, jetzt im Innern desselben auf der Evangelienseite in die Wand eingelassen, in einigen Theilen ergänzt (die angeflickte Stirn des Engels links ist völlig misslungen und verdirbt das sonst reizvolle Köpfchen) und mit einem dicken dunkelgrauen Oelfarbanstrich versehen. Höhe 1,15 m, Breite 0,92 m. Die gothische Minuskelinschrift lautet:

Anno 1591. Den 23 December Ist In Gott
Sellig Entshlaffen Die Erbar vnd Dugentsam
Frow Effrasina Hareisein Des Erbaren Hans Morinck
Bildhowers Gewesne Hausfrow Der
Allmechttig Gott Welle Ihr vnd Alen
Cristglobigen Selen gnedig Sein.

Wir sind in der überaus glücklichen Lage, hier ein absolut sicher beglaubigtes eigenhändiges Werk unseres Künstlers zu besitzen, zugleich sein schönstes, und von einer erhabenen Grösse, wie sie die deutsche Kunst des ausgehenden 16. Jahrhunderts sonst kaum aufzuweisen hat. Schon Bergmann,[24]) der dieses Werk noch an seinem ursprünglichen Platze sah (1825), erkannte die Bedeutung desselben, indem er es „in Hinsicht auf Anordnung und Vollendung zu den schönsten Arbeiten des Künstlers“ rechnete. Marmor[25]) bediente sich derselben Worte.

Die Grundform der Composition, einer Pietà, ist ein gleicharmiges Kreuz, dessen senkrechte Linie von Maria mit dem Sohn im Schosse gebildet wird, die horizontale von zwei nackten Engeln, welche die ausgestreckten Arme des Toten halten, eine bei aller Einfachheit grossartige und durch die allseitige Symmetrie vollendete Darstellung; dazu berückende Formen im Einzelnen.

Der nackte Leichnam ist ein anatomisches Kunststück; jeder Muskel ist in richtiger Form an seinem richtigen Platz auf dem wohlverstandenen Knochengerüste aufgebaut, und wie ein Schleier überzieht das Ganze eine wunderbar feine Epidermis, die ihre Durchsichtigkeit trotz des dicken Oelfarbanstriches bewahrt hat.

Im Antlitz des Todten ist der allerhöchste Grad von Schmerz zum Ausdruck gebracht, es ist der Schmerz des Künstlers selbst, der ihn am

[24]) Siehe Anmk. 4.

[25] Topographie von Konstanz. Konst. 1860.

Weihnachtsabend einsam und verlassen an der Bahre des geliebten Weibes zusammenbrechen liess. Die Kunst allein konnte den schwer Betroffenen wieder aufrichten. Und so schuf er denn diesesmal nicht für Geld, sondern aus heller Begeisterung und Liebe dem Andenken seiner Frau dieses herrliche Werk, bei dessen Ausführung der erhitzten Künstlerphantasie das Schattenbild der gewaltsam Entrissenen dauernd vor Augen gestanden haben mag! Ihre edlen Züge sind in idealer Verklärung — unbewusst vielleicht — in die der Maria übergegangen, die mit erhobenen Händen



Fig. 1.

und aufwärts gerichtetem Blick der Wirklichkeit völlig entrückt eine überwältigende, durchgeistigte Auffassung der mater dolorosa bietet.

Die beiden Putti zur Seite sind ungeachtet der sie umgebenden Schrecknisse unbefangen und heiter und vollenden so die köstliche Harmonie des Mollklanges.

Die Schrifttafel mit dem Uebrigen aus einem Stück zeigt eine hübsche einfache Renaissanceumrahmung und ist an den Enden mit zwei auf Voluten aufsitzenden Engelsköpfchen aufs Feinste geziert.

Die Gewandung der Maria ist in grossen Zügen behandelt, die, ohne der Monumentalität Eintrag zu thun, in kleine Fältchen zergliedert sind und sich logisch und schön um den Körper legen, die Formen verdeutlichend, sie nicht verhüllend.

Den Grund der Darstellung bildet felsiges Gestein, das unten unbe-

stimmt aus der Fläche herauswächst, unter den Füssen der Engel und der Maria scharfe Kontur annimmt und oben wiederum in die Fläche verläuft: eine irdische Basis, auf der ein religiöses Thema ins rein Menschliche übersetzt, von Menschenhand ausgeführt, erhaben, übermenschlich in die Erscheinung tritt. Morinck hat sich hier selbst übertroffen! Und dieses Urtheil darf, so glaube ich, bestehen bleiben trotz der Erkenntniss, dass Michelangelo der geistige Urheber der Composition ist! Condivi belehrt uns hierüber im Cap. LXIII seiner vita di M. A. mit den Worten: „Fece (sc. M. A.) a requisizione di questa Signora (sc. Vittoria Colonna) un Cristo ignudu, quando è tolto di croce, il quale, come corpo morto abbandonato, cascherebbe a'piedi della sua santissima Madre, se da due Agnoletti non fosse sostenuto a Craccia. Ma ella sotto la croce stando a sedere con volto lacrimoso e dolente, alza al cielo ambe le mani a braccia aperte, con un cotal detto, che nel Troncon della croce scritto si legge: Non vi si pensa quanto sangue costa!"

Sieht man von der rein äusserlichen Weglassung des Kreuzes ab, so stimmt die Beschreibung wörtlich mit unserm Bilde überein.

Michelangelo's Werk ist verschollen, Morinck wird es auch nicht gesehen haben; seine Quelle mag irgend eine Replik gewesen sein, vielleicht die Erzplakette, von der das Berliner Museum ein Exemplar besitzt.[26]) Der kleine Maassstab dieser Vorlage erforderte ein selbständiges Studium, und bei vergleichender Betrachtung wird die Verschiedenheit der Auffassung, der vertraulichere Zug gegenüber der monumentalen Strenge Michelangelo's denn auch sofort auffallen. Die Individualisirung aber und dazu die vortreffliche Ausführung der entlehnten Idee geben dem Werke den Werth einer unmittelbaren Schöpfung.

Wir sind gewohnt, den Begriff der Originalität in ängstlicher Wahrung des geistigen Eigenthums zu enge zu fassen. In der griechischen Kunst war es die Regel, den nämlichen Gegenstand immer und immer wieder zu bilden, um in dieser Wiederholung dem Ideale möglichst nahe zu kommen.

Und ist es nicht bewundernswerthe Kühnheit und congeniales Empfinden, wenn Morinck eine Composition Michelangelo's zum Vorbilde nimmt?

Reflexionen können den Werth eines Kunstwerkes nicht ausmachen, sie sollen ihn aber auch nicht beeinträchtigen!

Tabernakel für's heilige Sacrament

1594, an der nördlichen Chorwand von St. Stephan in Konstanz unmittelbar neben dem Grabe der Frau Morinck's aufgebaut. Gesammthöhe 6,2 m.

Der architektonische Aufbau gliedert sich in zwei Etagen, deren untere die rechteckige durch ein einfaches Rautengitter verschlossene

[26]) No. 993 des Katalogs von Bode und v. Tschudi; daselbst abgebildet auf Taf. XLVIII.

Oeffnung zur Aufbewahrung des heiligen Brotes enthält, die obere in triumphbogenartiger Vertiefung eine Reliefdarstellung des Heiligen Abendmahles. Zwei freistehende weibliche Gewandfiguren flankiren das Sacramentarium, zwei wappenhaltende Putti die Coena. Ein gebrochener Giebel, in dessen Mitte auf einem Postamente der an Michelangelo's Christus in S. Maria sopra Minerva erinnernde Auferstandene steht, bildet den oberen Abschluss.

Die Architektur ist aus Sandstein gebildet und weiss getüncht, das Figürliche aus Oehninger Stein mit dunkelgrauer Tünchung. Der oberste Architrav trägt die römische Majuskelinschrift:

DILEXI DOMVS TVÆ DECOREM

der untere in derselben Schrift:

ECCE PANIS ANGELORVM.

Der Ausgangspunkt des ganzen Aufbaues, eine Console, etwa nach Art des Schlusssteines der Archivolte zu denken, musste irgend einem später an die Wand gestellten Möbel weichen. Die kleine Bronzetafel, die hier in die Wand eingelassen ist und ursprünglich noch tiefer gesessen haben muss, enthält die römische Majuskelinschrift:

DEM · ALLERHAILIG · HOCHWV̈RD · SACRAMENT · DES · ALTARS · ZV · EREN : ‖ HABEN · AUS · SONDĒR · CHRISTLICHĒ · EIFER · DER · EDEL · VND · FEST · MARX · ‖ SCHVLTHAIS · DISER · ZEIT · HOCHFÜRST : CARD · VŌ ÖSTEREICH · STATAMĀ · ‖ ZV · COSTANZ · OVCH · SEIN · LIEBE · HAVSFROW · DIE · EDEL · VND · DVGENT · ‖ REICH · F · MADLENA · SCHVLTHAISIN · GEBORNE · MONTPĀTIN · VŌ · ‖ SPIEGELBERG · DIS · OBSTENDE · WERCK · MACHĒ · LASSĒ · AÑO · 1594.

Das Hauptinteresse an diesem grossen Werke bildet natürlich für uns wie einst für den ausführenden Künstler das

Abendmahl, Höhe 1,3 m, Breite 0,90 m.

Um einen runden (!) Tisch sitzen Christus und die 12 Apostel, die Hälfte der Dargestellten mit dem Rücken an der Wand, in ihrer Mitte der Herr selbst, dem der junge Johannes in den Schoss gefallen ist (Ev. Joh. 13, 23). Ueber ihnen füllt ein Baldachin ähnlich dem am St. Annaaltar die Archivolte aus. Die übrigen Apostel reihen sich, der Rundung des Tisches folgend, nach vorne an. Drei von ihnen sind in ihrer ganzen Figur sichtbar und dem Gesetz der Perspective folgend beträchtlich grösser, als die hinten sitzenden. Der eine von diesen künstlerisch bevorzugten ist Judas.

Es wäre ein grosser Irrthum, wollte man aus der völligen Verschiedenheit von dem Abendmahl Lionardo's in der doch nur äusserlichen Anordnung den Schluss ziehen, Morinck hätte dieses 100 Jahre früher entstandene, damals wie jetzt gleich berühmte Werk nicht gekannt. Vielmehr zeugt die Gruppirung zu Dreien und die Verbindung der einzelnen Gruppen unter sich durch Handbewegungen von einem eingehenden und erfolgreichen Studium der für alle Zeiten massgebenden Lionardo'schen Schöpfung.

Aber der gegebene überhöhte Raum und noch mehr die Gesetze der Plastik forderten eine andere Anordnung. Für den Maler hat Göthe[27]) Recht, wenn er sagt: „Jeder sittliche Ausdruck gehört nur dem oberen Theil des Körpers an und die Füsse sind in solchen Fällen überall im Wege.“ Der Bildhauer aber, dem die Darstellung des inneren Seelenlebens nur bedingt ausführbar und statthaft ist, muss statt der in Stein todten Augen den ganzen Körper sprechen lassen!

Die Apostel sind gleichsam electrisirt von den eben vernommenen Worten: „Wahrlich, ich sage euch, Einer unter Euch wird mich verrathen.“ (Ev. Matthäi 26, 21 und Ev. Joh. 13, 21). Der Strom durcheilt die Kette, in jedem Gliede je nach dessen innerer Beschaffenheit eine grössere oder kleinere Wirkung zurücklassend. Die vernichtende Katastrophe erfolgt da, wo die Leitung unterbrochen ist: bei Judas! Entsetzt weichen seine beiden Nachbarn vor ihm zurück. Er selbst kehrt dem Tische den Rücken. Die zur Flucht gerichteten Beine versagen vor Schreck. Mit der Linken hält er krampfhaft den Geldbeutel, die Rechte furchtsam und verlegen hinter sich verbergend, aus Angst, er könne durch eine Bewegung nach der Schüssel sich vollends verrathen. Das Haupt hat er erschrocken nach Christus gewendet; es sind durchaus edle Züge, „wie denn — um abermals mit Göthe zu sprechen — der gute Geschmack in der Nähe so reiner und redlicher Menschen kein eigentliches Ungeheuer dulden könnte.“

Von den übrigen Aposteln mögen nur noch zwei, die ein ganz besonderes Interesse bieten, Erwähnung finden, der zweite rechts von Christus, der greise Simon Zelotes, der älteste der Apostel wegen seiner bereits oben erwähnten grossen Aehnlichkeit mit dem Moses des Michelangelo, und der zweite links von Christus wegen seiner in die Augen springenden Individualität, durch die er völlig aus der Reihe der anderen durchaus ideal gebildeten Köpfe herausfällt. Er sitzt ganz hinten, nur sein Kopf ist sichtbar und die eine Hand, mit der er dem nebensitzenden Petrus untergefasst hat. Man hat das Gefühl, hier keinen Apostel, überhaupt kein Phantasiegebilde des Künstlers vor sich zu haben, sondern einen direct dem Leben entnommenen Menschen. Betrachten wir ihn näher.

Die hohe an den Schläfen eingezogene Stirn und die stark vorspringenden Oberaugenknochen sind Anzeichen von geistiger Bedeutsamkeit und Willenskraft, die tief liegenden, in die Ferne blickenden Augen lassen Unerschrockenheit, Kühnheit, Verwegenheit erkennen. Dazu ein ungemein gutmüthiger Zug um den Mund und das kleine runde Kinn mit dem faltigen Unterkinn. Der kurze breite Hals macht den Eindruck einer gewissen Behäbigkeit. Die etwas dünnen frei angeordneten Locken vollenden die Individualität des völlig bartlosen Gesichtes. Es ist ein schöner, sympathischer Kopf, der, einmal gesehen, nie mehr vergessen wird! Wie? Wenn es Morinck selbst wäre?!

Meine Vermuthung reifte zur Ueberzeugung, als mir genau derselbe

---

[27]) Joseph Bossi über das Abendmahl Leonardo's da Vinci.

Kopf in der nämlichen bescheidenen Zurückgezogenheit auf einer anderen weiter unten behandelten Tafel wieder begegnete.

Fünfzig Jahre mag er ungefähr gezählt haben, als er sich hier vor nunmehr 300 Jahren verewigte. Seine Geburt fällt demnach ungefähr ins Jahr 1544.

Es war ein Schweres, in Relief dreizehn Personen um einen runden Tisch zu gruppiren, indess das Schwere reizte und gelang. Kleinigkeiten aber wurden eines eingehenden Studiums nicht gewürdigt, daher die auch hier wieder auftretenden Verstösse an den Gegenständen auf dem Tisch. Doch das sind nur Kleinigkeiten, im Uebrigen steht das Werk auf dem Gipfel der Morinck'schen Kunst, zugleich aber auch an der Schwelle ihres Verfalles. Man betrachte die beiden weiblichen Freifiguren, von denen die eine mit dem Becher in der Hand den Glauben darstellt, die andere mit dem Anker, von dem nur noch der Querbalken in der Hand erhalten ist, die Hoffnung. Mit Bezug auf Schönheit und Freiheit in der Composition lassen sie alles Bisherige weit hinter sich, aber die organische und durchgeistigte Gewandbehandlung des Meisters wird bei ihnen unter der Hand von allerdings tüchtigen Gesellen zur Manier. Das Durchscheinende wird durchsichtig, der Stoff ist nass, die Kunst wird zur Virtuosität, der Renaissancestil geht in den Barockstil über.

Wie verhält sich nun die architektonische Umrahmung zu dieser Stilwandlung? Zunächst möge festgestellt sein, dass die Architektur am Epitaph des Andreas vom Stain vom Jahre 1589 genau denselben Character trägt, dass also Morinck von Anfang an in der Architectur seinen Stil festsetzte und dann unverändert beibehielt. Das Schellenberg'sche Epitaph zeigt den ersten Versuch. Dieser Stil ist nun ohne Zweifel als barock zu bezeichnen, aber nicht im Sinne der eigentlichen Barockarchitectur, sondern nur in sofern, als überall und zu allen Zeiten dann etwas Barockes entsteht, wenn ein Nichtarchitekt, ein Künster einer anderen Zunft, in Architektur arbeitet. Seine Künstlerschaft verleiht ihm das Gefühl für gute Verhältnisse und den Sinn für schöne Formen, nicht aber das tectonische Verständniss! Dazu kommen Freiheiten, die sich der Künstler einer freieren Kunst an der strengen Architectur erlaubt. Die Architektur Donatello's ist ebenso von diesem Gesichtspunkte aus zu beurtheilen wie die Morinck's. Es sind eben die Formen der Zeit in freier, wenn man will malerischer Auffassung, frei vor Allem von den Fesseln der Materie.

Ueber Missverhältnisse zwischen Architrav und Fries und Aehnlichem muss man ebenso hinwegsehen wie über das seitliche Aufsitzen der schmalen Archivolte auf dem breiten Pfeiler, der in der Mitte eine consolenartige Verkröpfung hat. Ein Architekt würde organischer gearbeitet haben.

Immerhin ist das Ganze ein schöner Aufbau, dessen Wirkung durch die ehemalige Vergoldung der Ränder noch erhöht wurde. Es ist das grösste Werk Morinck's und in dem Jahre vollendet, da der Künstler mit neuer Kraft die zweite Ehe einging.

Epitaph des Horatius Tritt und seiner Frau

1595. Ursprünglich in St. Johann in Konstanz, jetzt im Rosgartenmuseum daselbst, ungetüncht, sehr gut erhalten, sogar mit deutlichen Farbresten auf den Wangen, Vergoldung an den Gewändern. Der Kopf des Horatius Tritt und dessen Hände sind von dem jetzt lebenden Konstanzer Bildhauer Hans Bauer ergänzt. Höhe 0,58 + 0,45 m, Breite 1,40 m. Die römische Majuskelinschrift lautet:

NOBILI · AC · VALIDO · VIRO ·	NOBILI · ITEM · MATRONÆ
HORATIO · TRITT · DIE · X · AV-	ELISABETÆ · DE · GALL · DIE III .
GVSTI · ANNO · D[OMI]NI ·	IANVARII · ANNO · D[OMI]NI ·
M · D · X · C · V	M · D · C · XXVI
ÆTATIS · VERO · SVÆ · LXIV ·	ÆTATIS · VERO · SVÆ · LXXXIV ·

PARENTIBVS · OPTIMIS · PIE · IN · CHR[IST]O · DEFV[N]CTIS · FILII ·
MOESTISSIMI · POSVERVNT · ANNO · M · D · C · XXVI ·

Kraus schreibt: „Die Zeit des Ablebens des Hans Morinck ist unbekannt. Sein Haus trägt das Datum 1608, Schreiber I, 3 [28]) setzt sein Ende um 1620. Ist dies Werk ihm zuzuschreiben, so hätte er bis 1627 gelebt."

Nun wissen wir aber einerseits, dass der Künstler im Jahre 1616 endete; andererseits lässt die Verwandtschaft mit dem Schellenbergischen Epitaph und die Ausführung der Arbeit einen Zweifel an der Autorschaft Morinck's nicht aufkommen. Er muss also das Werk früher ausgeführt haben, als die Inschrift angiebt und zwar wie man aus der Anordnung der Schrift ohne Weiteres ersehen kann, nach dem Tode des Mannes im Jahre 1595. Die Schrifthälfte rechts und die beiden durchgehenden Schlusslinien wurden dann nach dem Tode der Frau im Jahre 1626 an die zu diesem Zweck freigebliebene Stelle nachgetragen.

Den plastischen Schmuck des Werkes bildet die zu gemeinsamem Gebet knieende zahlreiche Familie des Horatius Tritt. Die Stifterfiguren, die in früherer Zeit einen untergeordneten Bestandtheil religiöser Darstellungen bildeten, sind hier für sich allein zu einem selbständigen Kunstwerke gediehen. Das Schellenberg'sche Epitaph bildet ein Mittelglied in diesem Werdegang, indem dort über der betenden Familie noch, wenn auch für sich abgeschlossen, eine religiöse Darstellung vorhanden ist Einen weiteren Fortschritt jenem früheren Werke gegenüber bildet die perspectivische Anordnung, durch die allein es möglich war, auf dem kleinen Raume 19 Personen unterzubringen.

Links knieen die männlichen Mitglieder der Familie, zuvorderst der Vater, hinter ihm drei bärtige Söhne nebeneinander und als letzte Reihe vier pausbackige Knaben, auf der rechten Seite in umgekehrter Reihenfolge vier und dann drei Mädchen, hinter diesen drei Frauen und ganz hinten für sich allein Elisabeth de Gall, aber nicht als Greisin in ihrem 84. Lebensjahre, sondern als behäbige, kräftige Frau: ein abermaliger

[28]) Kraus meint „Denkmale deutscher Baukunst am Oberrhein" Heft I, S. 3.

Beweis dafür, dass das Werk im Jahre 1595 entstand, als sie 53 Jahre zählte.

Beim Kopf des Familienhauptes hat sich der Restaurator zu sehr an die Söhne gehalten und zu wenig an die Inschrift. Dem 64jährigen hätte ein Kopf wie der des Gebhard von Schellenberg besser gestanden.

Die Kleidung ist modisch und besteht bei den männlichen Gestalten aus kurzen Pumphosen, einem Brustpanzer, darüber gelegter Weste mit goldenen Knöpfen und einem ärmellosen übergeworfenen Mantel mit hohem Stehkragen und der Krause, bei den weiblichen aus einem oben engen, unten weiten faltigen Rock und kurzer, eng anliegender Taille mit Stehkragen und Krause. An der vordern spitzen Endigung der Taille ist eine goldene Kette mit daran hängender Münze befestigt. Dies und ein am Oberarm aufgemaltes Kreuz zeigt die Angehörigkeit zu einer geistlichen Vereinigung. Die Mädchen haben das Haar im Netz, während die Frauen das bekannte über die Arme hängende Kopftuch tragen.

Die Gesichter sind individuell, besonders die der drei ältesten Söhne, bei denen die feine Behandlung des Kopf- und Barthaares auffällt. Bei den vier Knaben ist die Jugendlichkeit durch etwas übertriebene runde Formen (sogar kreisrunde Augenschlitze) dargestellt; sie erinnern an Puttenköpfe. Alle knieen auf Kissen, an denen auch die Quasten nicht vergessen sind, wie denn überhaupt das Ganze äusserst liebevoll und fehlerlos durchgeführt, trotz des simpeln Gegenstandes von ergreifender Wirkung ist.

Der untere 45 cm hohe Streifen ist aus drei Kartuschen gebildet, einer mittleren, langgestreckten mit der Schrift und den beiden seitlichen mit Wappen. Die schönen freien Renaissanceformen reihen sich würdig der oberen bildlichen Darstellung an.

Trinität (1596)

in der nordöstlichen Nische der Rotunde (kath. Kirche) in Karlsruhe. Die Tafel stammt aus dem Kloster Petershausen, gelangte mit dem jetzt in der Karlsruher Sammlung aufgestellten Portal der Kirche in den Besitz des Grossherzogs Ludwig und wurde in der Fasanerie zu Karlsruhe Wind und Wetter ausgesetzt, bis Grossherzog Leopold ihr den jetzigen würdigeren Platz einräumte. Höhe 1,65 m, Breite 1,12 m.

Die schöne Composition bildet die Vorstufe zu späteren Wiederholungen des nämlichen Gegenstandes. Ein Vergleich, insbesondere mit der weiter unten zu besprechenden Tafel der Karlsruher Sammlung lässt einen Einblick thun in das ernste Streben des Künstlers, durch Nutzbarmachung der jeweiligen Erfahrung das Höchste zu leisten. Alle hier fühlbaren Mängel in der Composition, wie z. B. das unangenehme Paralellgehen des von dem Engel rechts gehaltenen Kreuzes mit dem Leichnam Christi und die ausser Zusammenhang stehende Vertikale des von dem Engel links umfassten Schandpfahles sind später beseitigt. Die Behandlung der Gewänder und Wolken geben Anhaltspunkte zur Datirung.

Kreuzabnahme

1597) ursprünglich im westlichen Kreuzgang der Benedictinerabtei Petershausen bei Konstanz. „Im Jahre 1831 fing man an, die Klosterkirche abzubrechen. Die schönen Bildhauerarbeiten, wahrscheinlich künstlerische Erzeugnisse des Konstanzer Bildhauers Hans Morinck, wurden um wahres Spottgeld verkauft.“ [29]) Auf das Osterfest des Jahres 1853 gelangte das Werk zusammen mit der gleich zu besprechenden Trinität in die damals vom Baudirector Fischer neu erbaute Pfarrkirche zu Hepbach[30]) bei Markdorf, wo beide Werke noch zu finden sind, die Kreuzabnahme an der nördlichen Wand, die Trinität gegenüber. Den Seetransport haben die Sculpturen gut überstanden, der Tünchung sind sie beide nicht entgangen. Höhe 1,80 m, Breite 1,20 m, oberer Abschluss halbrund.

Der Leichnam Christi ist auf ein bankartiges Postament gelagert, mit dem aufgerichteten Oberkörper sich an die neben ihm sitzende Maria anlehnend, über deren Schoss sein rechter Arm herabhängt. Eine ganz von vorne gesehene anmuthige Frau in der Mitte hat die Hände zum Gebet gefaltet, eine weitere Frau kniet zu Füssen Christi und breitet die Arme aus.

Den Hintergrund bilden links von dem in der Mitte angedeuteten Kreuz der jugendliche Johannes, mit einer weiblichen Gestalt, der er tröstend den Arm um die Schultern legt, rechts drei Männer, von denen der mittlere identisch ist mit dem Portraitkopf des Abendmahles. Der Leichnam Christi ist mit der gewohnten Meisterschaft ausgeführt. Das Antlitz und auch die Stellung der Arme geben mehr den Eindruck eines nach schwerer Arbeit Schlummernden, als den eines Todten. Die Gewänder der Frauen sind stellenweise nass aufgelegt. Der Werkzeugkorb vorn am Boden ist der bereits mehrfach erwähnte und bildet so gewissermassen die Schutzmarke der Morinck'schen Werkstatt.

Trinität

(1597) theilt Ursprung, Schicksal, Grösse und Format mit dem eben beschriebenen Werke.

Es ist eine Wiederholung der bereits besprochenen Tafel in der Karlsruher Kirche und bildet den Uebergang zu der weiter unten zu betrachtenden Darstellung desselben Gegenstandes. Hier möge es genügen, auf die noch unfreie Gestaltung der Wolken und die schematische Bartbehandlung von Gott Vater hinzuweisen.

Grablegung (Fig. 2)

(1600) in die südliche Chorwand von St. Stefan in Konstanz neben den beiden an erster Stelle beschriebenen Werken eingelassen, wie jene übertüncht und mit einer späteren Barockumrahmung umgeben. Höhe 1,15 m, Breite 0,73 m.

---

[29]) Marmor Topographie.

[30]) Vgl. Freib. Diöc. Arch, II. 1866, pag. 475 von Karl Zell.

Zwei durchaus gleichwerthige parallele Darstellungen sind über einander angeordnet zu einem Bilde vereinigt. Unten wird Christus von zwei völlig aus der Fläche herausgearbeiteten Männern in einen schräg gestellten Sarg gelegt; Magdalena beugt sich, von hinten ungeschickt aus der Fläche herauskommend, über ihn und küsst seinen Arm; Nikodemus, dem die Nase abgeschlagen ist, steht neben ihr; nur kümmerlich hat er



Fig. 2.

Platz unter dem Boden der zweiten Scene. Zwei klagende Frauen, die nach oben blicken, bilden die einzige Vermittelung zu ihr.

Hier ist die ohnmächtige Maria in einer mit Christus parallelen Linie zu Boden gesunken, links von Johannes unterstützt, rechts stehen zwei klagende Frauen ihr bei. In der Mitte ragt hinter der Gruppe der vollkantige Stil des Kreuzes hervor, zu dessen beiden Seiten an gewundenen Naturkreuzen in leidenschaftlicher Bewegtheit die beiden Schächer angebunden sind.

Den Hintergrund bildet Jerusalem in der bekannten Ausführung.

Der an und für sich schwachen Composition fehlt es nicht an

grossartigen Zügen. Die wunderbar hingegossene Gestalt der Maria erinnert unmittelbar an die römische Antike. Die Behandlung des Nackten bei Christus und den beiden Schächern ist mit der gewohnten Meisterschaft ausgeführt. Dass der Oberkörper von Christus zu gross erscheint, weil er sich nicht, dem bildeinwärts gestellten Sarge folgend, perspectivisch verjüngt, ist ein Fehler, der immerhin dem Meister selbst passiren konnte. Die technische Ausführung aber, das bewusste Uebertreiben aller charakteristischen Züge des Meisters, kurz, der hier besonders fühlbare Manierismus lässt die Ausführung von Gesellenhand unschwer erkennen. Die Gewänder sind hier nass, dünn, völlig durchsichtig und bieten mit lüsternem Reize die schönen Naturformen der Maria, mit ebenso ungeschminkter Wahrheit aber auch das schwammige Fett der aufgedunsenen Alten oben rechts. Die anatomische Zergliederung der Finger an den männlichen Gestalten gehört auch hierher, während die Anwendung des Bohrers am Haar die Eigenthümlichkeit eines nur hier vorübergehend beschäftigten Gesellen sein mag.

Mit der Schutzmarke des Korbes verliess auch diese Arbeit die Morinck'sche Werkstatt.

Schäferscene.

1608, über der spätgothischen Hausthüre (mit Eselsrücken) an dem im Jahre 1598 käuflich erworbenen Haus Morinck's am Hofbrunn (später Fischmarktstrasse No. 824, jetzt Zollernstrasse No. 6), mehrfach dick mit Oelfarbe überstrichen, sonst vorzüglich erhalten.

Es ist das zweite und letzte sicher beglaubigte Werk des Künstlers, das einzige, das er wenigstens mit den Anfangsbuchstaben seines Namens bezeichnet hat, das einzige zugleich, das einen profanen Gegenstand behandelt: Eine Schafheerde von drei Hirten bewacht.

Der wohl schon ältere Name des Hauses „Zum Schafhirten" gab die Veranlassung zu diesem Gegenstande.

Die gothische Minuskelinschrift auf der Tafel unten, die derjenigen am Grabe seiner Frau sehr ähnlich gebildet ist, lautet:

Zum Schaffhirten haisst man diss Hauss. Anno
Das bhüet der gut Hirt über Auss 1608
Und alle die gond ein und Auss. H. M.

Es sind die Worte, die der rechts an einen Baum sich lehnende Hirte dem das Haus Betretenden erläuternd und bewillkommnend zuruft. Er blickt den Beschauer an und deutet mit der Rechten auf das Bild. Links sitzt ein zweiter Hirte, der den Worten zuzuhören scheint, und hoch oben links in der Ecke sitzt ein dritter in sehr verjüngtem Massstab unter einem primitiven Schutzdach, über das sich die Aeste eines Baumes ausbreiten. Die ganze übrige Fläche ist von einer 24 Stück zählenden Schafheerde ausgefüllt, die den Berg hinauf weidet.

Von irgend welcher religiösen Anspielung ist nichts zu bemerken, und es wäre doch so leicht gewesen, die Genrescene in eine religiöse umzuwandeln.

Der Künstler schuf hier frei vom Drucke des Publikums!

Der schlichte wohlwollende Reim vollendet das Charakterbild Morinck's und verleiht seinem Portrait volles Leben.

Wenn der Künstler beim Grabe seiner Frau das psychologisch bedeutsamste Werk schuf, so hat er hier an seinem Lebensabend die höchste technische Vollendung erreicht. Mit unübertroffener Virtuosität sind die äusserst dünnen Gewänder der Hirten behandelt, ohne dass sie das unangenehme Nass der Gesellenarbeit zeigten. Die wollige Oberfläche der Schafe ist ebenso vorzüglich gelungen wie das Nackte der Hirten, und die Gesichter derselben sind von beinahe erschreckender Naturwahrheit. Die Schafheerde ist mit grosser Liebe und nicht ohne ergötzende Komik der Natur abgelauscht und, rein technisch genommen, ein unermessliches Gedulds- und Meisterwerk. Man betrachte nur die vielen, völlig frei herausgearbeiteten Beinchen der Thiere.

Die Bäume, die hier zum ersten Mal in grösserem Umfang Verwendung fanden, sind wohl gelungen trotz des Fehlens von jeder Gattungseigenthümlichkeit, oder vielleicht gerade deshalb.

Das Stilisiren derselben steht in wohlthuendem Gegensatz zum Realismus des Uebrigen. Indess es war nicht Absicht, sondern Unvermögen, ebenso wie die unnatürliche und doch schöne Wiedergabe des felsigen Terrains. Anders verhält es sich mit dem unrichtigen Grössenverhältniss zwischen Schaf und Hirten im Vordergrunde. Künstlerische Rücksichten waren hier massgebend.

Ein Schaf in richtiger Grösse würde einen ganz unverhältnissmässig grossen Theil des Gesichtsfeldes zugedeckt haben, und die Heerde als Ganzes wäre überhaupt nicht darstellbar gewesen.

Dazu kommt aber noch eine günstige Wirkung dieser bewussten Unwahrheit: die gewaltige erhabene Grösse der menschlichen Gestalt im Gegensatz zu den zwerghaften Schafen.

Es wäre zu wünschen, dass, wenn nicht das ganze Haus, so doch die Tafel in den Besitz der Stadt Konstanz gebracht würde, nicht etwa, um sie durch Versetzung in's Rosgartenmuseum des Reizes der Ursprünglichkeit und der richtigen Höhenaufstellung zu berauben, sondern nur, um sie vor abermaligem Anstrich oder sonstiger Beschädigung zu schützen, wenn auch nur Einer von tausend Vorübergehenden sich der herrlichen Kunst erfreut.

Pietà.[31])

1612, ursprünglich in St. Johann zu Konstanz. Als die Kirche im Jahre 1819 veräussert wurde, kaufte Staatsrath und Regierungs-Director von Hofer in Konstanz dieses Werk nebst der gleich zu besprechenden Trinität und schmückte damit die Capelle des ihm damals gehörenden Schlosses Hegne.[32])

---

[31]) Abgebildet bei Kraus Kdkm., Bd. I, S. 673.

[32]) Vgl. Marmor Top., pag. 349; ferner Gustav Schwab „Der Bodensee", Stuttg. u. Tüb. 1827, pag. 354, und A. Schreiber, Führer durch Baden, Karlsr. 1828, pag. 160; ferner Kraus, Bd. I, pag. 228 ff. u. 674.

Von hier gelangten sie in den Besitz des Grossherzogs von Baden und seit 1878 zur Aufstellung in der grossh. Alterthumssammlung zu Karlsruhe. Invent. C. 3246. Höhe 1,25 m, Breite 0,88 m.

Dabei ist eine schmucklose viereckige Steinplatte aus demselben Oehninger Material wie die Sculpturen mit den in Cursivschrift eingegrabenen Worten:

Verfertiget von
Hans Morinck
Burger v. Bildhaver
in Konstanz 1580.

Der Charakter der Schrift zeigt, dass diese Tafel ca. 50 Jahre nach Morinck angefertigt wurde, zu einer Zeit also, da noch die Tradition der Urheberschaft, nicht mehr aber die Kenntniss des Entstehungsjahres vorhanden war. Ferner ist auf der bekrönenden Platte des Fussgestelles der Maria in römischer Majuskel zu lesen: H . MORINCK . F . und in derselben Schrift an der unteren Basisfläche der von einem Engel getragenen Säule auf der Trinitätsdarstellung:

MDLXXX
H . M .

Der Umstand, dass Morinck seine Werke nicht mit dem Namen zu versehen pflegte, noch mehr aber die stümperhafte Ausführung der Buchstaben veranlasst mich, diese beiden Künstlerinschriften für Fälschungen zu halten. Auch stimmt die Jahreszahl 1580 durchaus nicht mit dem Stil überein, der auf eine ganz späte Entstehung deutet. Marmor[33]) schreibt über die beiden Werke: „sie stammen aus dem Jahre 1612.“ Leider giebt er die Quelle zu dieser Behauptung nicht an. Die Sicherheit der Sprache aber und das durchaus gewissenhafte Arbeiten Marmor's geben die Gewähr, dass er die Zahl nicht aus der Luft griff. Es ist auch anzunehmen, dass zu Marmor's Zeiten die gefälschte Zahl noch nicht angebracht war.

Die bedeutende Stilwandlung, die nunmehr den Ausschlag bei der Datirung geben mag, wird man am besten gewahr, wenn man einen Blick zurückwirft auf die Pietà vom Jahre 1591.

Der Leichnam Christi, hier wie dort im Schosse der Maria, ist nicht mehr im Einzelnen studirt, sondern nach der häufigen Wiederholung nunmehr frei aus dem Gedächtniss geschaffen, mit grosser Virtuosität zwar nicht mehr aber mit dem den ganzen Körper durchzuckenden Leben. Der Faltenwurf am Gewand der Maria ist reicher als dort, aber mehr nach malerischen Gesichtspunkten willkürlich und nicht mehr mit jener absoluten Richtigkeit behandelt, mit der dort jede einzelne Falte wie eine logische Nothwendigkeit dem Gesetz der Schwere folgt.

Und aus den anmuthigen Putti sind halberwachsene Engel geworden

---

[33]) In dem oben citirten Manuscript.

mit nassen Gewändern und entblössten Extremitäten. Einen weiteren Schritt nach der Seite des Verfalls veranlasste die Abhängigkeit vom bestellenden und betrachtenden Publikum. Man darf nicht vergessen, dass der Künstler im Gegensatz zu jener frühern Pietà hier für Geld arbeitete; nnd als Zugeständnisse an die grosse Masse mögen denn auch die vielen mit naiver Ausführlichkeit dargestellten Gegenstände be- oder lieber übersehen werden, mit denen die ganze Fläche ausgefüllt ist. Das Kreuz, der Schandpfahl, der Hammer, die Lanze, der Speer, der am Rohr befestigte Essigschwamm, die Geissel, die Dornenkrone, die 30 Silberlinge am Boden, der Hahn u. s. w., all' das war für das Volk beredtere Sprache als inneres Seelenleben, und dieses vermisst man nur zu sehr im Vergleich mit jener früheren Darstellung. Den besonderen Reiz, den das Werk trotzdem ausübt, hat es der ganz vorzüglichen Erhaltung zu verdanken. Ohne jede spätere Uebertünchung zeigt es noch den ursprünglichen warmen Ton des schönen Materials sammt den Goldrändern und den gemalten Augen.

Trinität[34])

1612, theilt Entstehungszeit, Ursprung und Schicksal sowie die vorzügliche Erhaltung mit der vorbesprochenen Pietà. Invent. No. C. 3247. Höhe 1,04 m, Breite 0,60 m, oberer Abschluss halbrund.

In der Mitte des Bildes thront auf Wolken Gott Vater in päpstlicher Tracht. Im Schoss hält er in freier Anlehnung an das Dürer'sche Allerheiligenbild den todten Sohn. Ueber ihnen schwebt in Gestalt einer starr geometrisch gebildeten Taube der Heilige Geist. Geflügelte Engelsköpfchen, Putten und halberwachsene Engel füllen den übrig bleibenden Theil der Tafel aus. Zwei der letzteren unten in kurzen nur bis an die Knie reichenden Gewändern zeigen eine merkwürdig gespreizte Beinstellung. Der eine rechts trägt ein goldumrändertes Kreuz mit der Dornenkrone und blickt schmerzerfüllt zu Christus auf, der links hält die schon eingangs erwähnte windschiefe Säule mit einer daran hängenden Rute in den Armen und berührt wie von ungefähr die rechte Hand des Leichnams mit der seinigen. Die drei Putten sind Wiederholungen früherer Werke, aber welch gewaltiger Fortschritt macht sich in ihrer Ausführung bemerkbar! Gerade umgekehrt wie bei der Darstellung der Pietà sind die beiden Trinitätsdarstellungen der frühern Zeit als Vorstufe, als Studie, die Karlsruher Tafel als die vollendete letzte Schöpfung aufzufassen, eine durch jahrelanges Studium abgewogene herrliche Composition mit allen Mitteln virtuoser Technik zum Vortrag gebracht.

Selbst eine von den strengsten Gesetzen der Aesthetik ausgehende Beurtheilung wird nach Ausscheidung aller barocken Zuthaten und des weit über die Grenzen des plastisch erlaubten hinausgehenden von Engeln bevölkerten Wolkenhintergrundes Halt machen vor der über jeder Kritik

[34]) Abgebildet bei Kraus Kdkm. Bd. I, S. 672.

stehenden Gestalt Gott Vaters! In michelangelesker Grösse sitzt er da, ein Bruder des Moses vom Juliusdenkmal, nicht seines Gleichen hat er in der deutschen Kunst! Nur an den Händen erkennt man Morinck wieder.

Und nun vergegenwärtige man sich die Dimensionen. Man erschrickt, wenn man vor das Original tritt und glaubt sich betrogen.



Fig. 3.

Beweinung Christi (1614) Fig. 3

früher in der Christophcapelle jetzt beim Eingang der Welsercapelle im Konstanzer Münster. Das Werk ist vorzüglich erhalten, nur einige Finger sind abgeschlagen. Das Wappen des Domherrn Albrecht von Breitenlandenberg und die Jahreszahl, wovon Eiselein[35]) (nach ihm auch Kraus) zu erzählen weiss, ist nicht zu finden.

[35]) Gesch. d. Stadt Konstanz. S. 188.

Höhe der in der Mitte rechteckig überhöhten Tafel 1,80 m, Breite 1,20 m.

Die Composition wird von dem nackten Körper des todten Christus beherrscht. Der hier besonders fühlbare Mangel der perspectivischen Verkürzung wird völlig aufgewogen durch die herrlichen Formen des Leichnams und die edlen Züge des vom letzten Strahl der Lebenssonne verklärten Gesichtes. Der Schein des Lebens wird noch verstärkt durch die auf die Brust gelegte linke Hand. Der leblos herabhängende rechte Arm ist von der zur Seite knieenden Magdelena umfasst, die sich in stiller Trauer an den Leichnam schmiegt. An ihrem dünnen, manierirt behandelten Gewand sind die Goldstreifen der Endigungen und Reste von aufgemalten Bordüren noch deutlich sichtbar.

Bei den übrigen Gestalten, dem klagenden Nicodemus zu Füssen des Herrn, einer Alten mit gefalteten Händen, die bangen Blickes einen allerletzten Lebenshauch von den theuren Lippen vergebens erwartet, ganz besonders aber bei Maria, der sich Johannes und eine alte Dicke tröstend nähern, hat sich der Manierismus über die Gewänder hinweg des Ganzen bemächtigt. Wir sind da angelangt, wo virtuose Technik an Stelle des reinen Stiles getreten ist. Der von Engeln bevölkerte Wolkenhintergrund vollendet den Eindruck. Und doch ist bei den trauernden Engeln ein Hauch von Naivetät übrig geblieben, und trauernd hat auch die liebe Sonne ihr Angesicht in Wolken verhüllt.

Christuskopf

im Rosgartenmuseum; beim Abbruch des Kreuzlinger Thores in Konstanz im Grunde gefunden und mit Recht als Bruchstück eines Morinck'chen Werkes bezeichnet.

Tod der Maria

(?), nur noch litterarisch erhalten. In den Denkmalen deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein[36]) heisst es pag. 27: „Unter einigen Sculpturen an seinen (sc. des Kreuzganges von Petershausen) Wänden zeichnete sich vor ihrer muthwilligen Verstümmelung eine Vorstellung des Todes der Maria, ein kleines aber treffliches Werk des schon genannten Hans Morung (sic!) vorzüglich aus."

Sonst wird es nirgends erwähnt.

Vor das zuletzt erwähnte Werk muss ein Fragezeichen gemacht werden, denn Tradition und Litteratur haben manche falsche Taufe vorgenommen.

Zur endgiltigen Ausscheidung mögen diese Pseudomorinck's hier kurz Erwähnung finden.

Brunnen und Marienleuchte

bei der Lorettocapelle bei Konstanz. Material: grauer Sandstein! Marmor[37])

---

[36]) Erste Lieferung Konst. u. Freib. 1825.

[37]) In dem mehrerwähnten Manuscript.

spricht die Vermuthung aus, es wäre Morinck'sche Kunst. Laible[38]) schliesst sich an. Die Entstehungszeit würde ja stimmen. Die beiden Pfeiler des Brunnens tragen die Jahreszahl:

| MD | | XC |[39])

Das Figürliche ist so sehr verwittert, dass man den Stil kaum mehr wahrnehmen kann, indess für Morinck ist die Arbeit nicht gut genug. Auch ist sein Kunstcharakter viel zu sehr mit dem feinen Kalksteinmaterial verwachsen, als dass man sich überhaupt von seiner Hand eine Arbeit aus diesem gewöhnlichen Sandstein vorstellen könnte.

Die Marienleuchte mit der Jahreszahl 1587 zeigt in den spätgothischen Durchdringungen des Sockels sowie in dem feingezeichneten Detail der Renaissancesäule die kundige Hand eines zünftigen Steinmetzen.

Die irrthümliche Vermuthung Marmor's hat mir willkommenen Anlass gegeben, bei diesem schönen Werke zu verweilen, das durch den Reiz der ursprünglichen Aufstellung an einem herrlichen Fleckchen Erde zu höchstem Genusse einladet.

Epitaph des Georg Huldbrar und Buocher.

1599. An der nördlichen Aussenseite der St. Margarethencapelle des Konstanzer Münsters. Material: grauer Sandstein. Höhe 1,35 m, Breite 0,93 m.

Die verwitterte Tafel enthält rechts oben eine Trinitätsdarstellung, daneben eine gothische Minuskelinschrift in viereckiger Wolkeneinfassung, darunter den vor seinem Wappen knieenden Donator.

Den unteren Abschluss bildet eine die eigentliche Grabschrift tragende Tafel, die mit den beiden Engelsköpfchen der Morinck'schen Modellkammer entnommen ist. Und doch giebt die mangelhafte Ausführung des Ganzen und die höchst unkünstlerische naive Zusammenstellung Morinck-scher Motive zu der Annahme Veranlassung, dass die Arbeit von einem Handwerker herrührt, der wohl bei Morinck Handlangerdienste versehen haben mag und dann später selbständig Grabsteine anfertigte.

Epitaph des Advocaten Abraham Mirgel.

1617. Auf dem nämlichen Friedhof an der südlichen Aussenwand der Capelle No. 3 des Kraus'schen Grundrisses. Material: Kalkschiefer.

Mit Bezug auf den Vornamen des Verstorbenen ist das Opfer Abraham's dargestellt. Das Werk repräsentirt eine Künstlerindividualität von der Höhe Morinck's, ohne mit diesem irgend welche Verwandtschaft zu besitzen, ist völlig vereinzelt und vorerst unbestimmbar.

---

38) Geschichte der Stadt Konstanz.

39) Kraus schreibt: „MD /////// (Zahl zerstört)“ in der That fehlt aber nur der Zehner vor dem jetzt noch intakten C, so dass doch mit voller Sicherheit 1590 gelesen werden kann.

Epitaph des Hans Casper v. Ulm zu Marpach.[40])

1610. An der nördlichen Chorseite in der Kirche zu Wangen am Untersee. Schon das Sandsteinmaterial, mehr aber noch das schematische Haar und die anatomisch unverstandene Oberflächenbehandlung im Gesicht und an den Händen schliesst jeden Zusammenhang mit Morinck aus.

Epitaph des Hans Werner von Reichach.[41])

1623. Aus dem Kloster Petershausen stammend, jetzt im Hausflur des Schlosses zu Schlatt unter Krähen.

Der Künstler giebt seinen Namen ·V· HELMSTORF· auf einem kleinen Band am linken Pfeiler oben. Bei allem Reichthum des Ornamentes an der architectonischen Umrahmung und an der sorgfältig ausgeführten Rüstung des knieenden Ritters ist der künstlerische Werth doch ein sehr geringer und erinnert in nichts an Morinck. Die weitgehende Polychromirung wirkt wachsfigurenhaft unheimlich und unangenehm.

Die Frage, in welcher Beziehung der grosse Ueberlinger Holz- und Steinbildhauer Jörg Zirn, der Künstler des Hochaltars, eines Seitenaltars und ohne Zweifel auch des unvergleichlich schönen Sacramentshäuschens im Ueberlinger Münster, zu Morinck steht, kann zur Zeit noch nicht beantwortet werden. Da er einige Jahrzehnte länger zu verfolgen ist, liegt die Vermuthung nahe, dass er sein Schüler war. Andere Mitglieder der Morinck'schen Werkstatt sind verlockenden Aussichten nach Wien gefolgt.

Für Konstanz bedeutete der Tod Morinck's, seines grösssten Künstlers, den Tod der Kunst überhaupt. Der Dreissigjährige Krieg bereitete ihr ein jähes Ende. Ihr nochmaliges Erscheinen im französischen Gewande war nur ein leichtes, ein letztes Aufflackern.

Zukünftige Künstler mögen noch hier geboren werden, aber sie werden in die Welt gehen und wohl Konstanzer Kinder, nimmermehr aber Konstanzer Künstler sein.

Morinck ist nicht in Konstanz geboren, aber er hat 38 Jahre seines Lebens hier gelebt, geliebt und gearbeitet! Und ausser seinem Körper hat er seine ganze Kunst dem Konstanzer Boden anvertraut.

Darum wird er auch mit Recht ein Konstanzer Künstler genannt, ein deutscher Künstler, der grössten einer seiner Zeit.

---

[40]) Vgl. Kraus Kdkm., Bd. I, pag. 378, ferner Marmor's Manuscript.

[41]) Vgl. Kraus Kdkm., Bd. I, pag. 47 u. 239.

Die Fresken der Leugemeete in Gent.

Von Prof. Dr. **D. Joseph.**

Im Jahre 1846 deckte Felix De Vigne in einer alten Capelle, die heute Brauereizwecken dient, und die in der Rue de la Porte de Bruges der alten Kunststadt Gent gelegen ist, Fresken auf. Künstler und Kunstfreunde waren sich bald fast allgemein darüber einig, dass hier die kostbarsten Documente hinsichtlich des Studiums der Anfänge der historischen Malerei, der Waffen, der militairischen Taktik und der Organisation der Bürgerwehr des Mittelalters vorlägen und die Genter betrachteten dies Werk als ein Bild ihrer glanzvollen Vergangenheit. Die Fresken sind leider vollkommen zu Grunde gegangen, da ihnen Licht und Luft in Folge der anderweitigen Bestimmung der alten Capelle entzogen worden waren, doch sind wir über dieselben genügend unterrichtet. Der Entdecker De Vigne selbst veröffentlichte im Jahre 1847 ein Werk unter dem Titel: Recherches historiques sur les costumes civil et militaires des gildes et des corporations de métiers, sodann befinden sich prächtige Nachzeichnungen, die unter der Leitung des Barons Béthune d'Ydewalle ausgeführt worden sind, im Archäologischen Museum der Stadt Gent.

Trotz des Verlustes des Originals lassen nun diese Quellen eine durchaus gerechte Würdigung zu, und die Beurtheilung auf Grund dieser Basis kann mit demselben Werthe geschehen, als ob dieselbe vor dem Original unternommen worden wäre. Jan van Malderghem, ein tüchtiger Historiker und Subarchivar der Stadt Brüssel, hat nun den meines Erachtens absolut durchschlagenden Versuch gemacht, die Authenticität der Fresken zu bestreiten, seine Abhandlung, der ich im Wesentlichen folge, befindet sich unter dem Titel Les Fresques de la Leugemeete in den Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles Tome XI. 2e liv. 1897.

Wenn man sich die tiefgegründete Liebe der Genter jener Zeit zu den Werken der Vorfahren vorstellt, einer Liebe, die sich oft genug in dem Stadtbuch kund giebt, so muss man sich darüber wundern, dass die Aufdeckung jener Fresken im Jahre 1846 auch nicht den geringsten Enthusiasmus entfesselte. Wie soll man diesen Indifferentismus verstehen? Das officielle Organ der damaligen Genter Archäologen: Le

Messager des sciences historiques, fand erst nach der De Vigne'schen Publication wenige reservirte Worte, die sich auf einige Linien beschränkten. Der Stadtrath selbst, dem das Werk gewidmet war, begnügte sich, formell dankend, die Widmung anzunehmen. Was war geschehen, dass ein um seine Vaterstadt auch ohnedies hochverdienter Künstler so kühl behandelt wurde, wo es sich um die Entdeckung eines einzig in seiner Art sein sollenden Gemäldes handelte. Thatsache war, dass der Stadtrath unter dem Einfluss der wissenschaftlichen Kritiker stand, ja, man beschuldigte sogar De Vigne, die Zeichnungen selbst componirt zu haben. Diese Anschuldigung wusste zwar De Vigne durch eine Commission, welche aus sechs Sachverständigen bestand, zu zertreuen, die zwar nicht die Authenticität feststellten, sondern nur einfach durch ihre Unterschrift erklärten, die Gemälde in Augenschein genommen zu haben. Andere Sachverständige waren überhaupt nicht der Einladung gefolgt, da sie sich jeder Verantwortung entziehen wollten.

Unter den Unterzeichnern des eben genannten Attestes vom 10. März 1846 befand sich auch ein Archäologe von zweifelhaftem Werth, Namens Moke; er glaubte an die Authenticität der Malereien, die er übrigens falsch erklärt hatte und brach für dieselben eine litterarische Lanze und seitdem finden wir die Authenticität von vielen Seiten anerkannt. Edmont De Busscher weiht ihnen einen Artikel in den Bulletins de l'Académie royale de Belgique, 2e S., XII., Jules Huytens in seinen Recherches sur les corporations gantoises, Jules Quicherat in seiner Histoire du Costume en France, Minard-Van-Hoorebeke in seiner Description des méreaux et autres objets des gildes et corps de métiers de Gand, Delpech in seiner Tactique militaire au XIIIe siècle. Dass sich hierbei alle auf das Werk De Vigne's stützten, ist so gut wie selbstverständlich. Die vorgefasste Meinung erhielt nochmals Nahrung, namentlich in Deutschland, als sich auch mein verehrter College A. J. Wauters von der Brüsseler Kunst-Academie für die Authenticität der Leugemeete aussprach. Nachdem Wauters in seiner „Vlämischen Malerei“ als die ältesten Gemälde vlämischen Geistes diejenigen in der alten Capelle im Hospital de la Biloque zu Gent genannt hat, führt er (s. die Uebersetzung von Ludwig Neustadt p. 18) fort:

Ein bemerkenswerther Fortschritt zeigt sich in einer anderen Freske, die ebenfalls in Gent in einem Gebäude entdeckt wurde, das früher als Versammlungsort für die Gewerke diente. Die Costüme, die Waffen und die Feldzeichen verlegen das Datum ihrer Ausführung in die letzten Jahre des 13. oder die ersten des 14. Jahrhunderts. Diese Bilder zeigen die Brüderschaften der Armbrustschützen von St. Georg und der Bogenschützen von St. Sebastian, die Corporationen der Gewerke der Metzger, Fischer, Bäcker, Brauer und Tuchscheerer, wie sie, ihre Banner voran, in der Reihenfolge marschieren, die sie angenommen hatten, wenn sie zu einem Feldzuge ausrückten oder sich an einer öffentlichen Ceremonie betheiligten.

Diese Fresken, kostbare Documente für die Costümkunde und die

militärische Organisation der Corporationen, sind am werthvollsten als künstlerisches Merkzeichen. Ebenso wie in dem Gemälde de la Biloque ist die Farbe darin spärlich; roth, braun, gelb und weiss in ganzen Tönen; der Ausdruck ist nichtssagend und die Haltung steif; aber man findet schon Malerisches in der Gruppirung, Wahrheit in den Bewegungen, Character in der Anordnung der Lanzen, Piken, Hellebarden und Blasinstrumente (goedendags), die sich über den Häuptern der dicht an einander gereihten städtischen Miliz emporstrecken.

Diese beiden Bilder und andere minder wichtige beweisen in Flandern die Existenz einer entstehenden Kunst seit dem 13. Jahrhundert. Noch mehr, sie stellen zur Evidenz fest, dass diese Kunst national, ausschliesslich vlämisch ist, da sie nicht die geringste Verwandtschaft mit der byzantinischen und symbolischen zeigt, deren mächtigem Einfluss das übrige civilisirte Europa unterlag und die zu derselben Epoche die Gemälde der alten Cathedralen in Deutschland, die Madonnen von Cimabue (1240—1302) in Italien aufweisen.

Gerade in demselben Augenblicke, wo der Künstler auf der Wand der Capelle von Leugemeete die Erinnerung an die Genter Corporationen wachrief, hatten diese in der berühmten Sporenschlacht (1302) ihre Selbstständigkeit erlangt, und bald darauf erreichten sie unter Jacob von Artevelde den Gipfel ihrer Macht.“

Nachdem ein in der Kunstgeschichtsforschung europäischen Ruf geniessender Gelehrter sich in solchen jeden Zweifel ausschliessenden Worten geäussert hatte, darf es nicht Wunder nehmen, wenn auch andere tüchtige Kunstforscher sich in gleichen Bahnen bewegten, so z. B. Lecoy in seiner Arbeit: Treizième siècle artistique, ferner der Canonicus Dehaisne in l'Art en Flandre, sowie Georges Lafenestre und Reichenberger in dem erst 1895 erschienenen Buche La peinture en Europe, Theil Belgien. In Wahrheit hatte jedoch die von Anderen als Behauptung ausgesprochene Vermuthung De Vigne's alle Irrthümer hervorgerufen, denn als Irrthümer stellen sich nach der Auffassung van Malderghem's diejenigen Annahmen dar, auf welche sich die Beweisführung De Vigne's stützte.

Als Beispiel, wie der Entdecker sich seine Sache zurechtlegte, diene folgendes Factum. Die bezügliche Stelle von Diericx's in dessen Mémoires sur la ville de Gand versteht De Vigne so: „La chapelle était déjà un hôpital ou hospice en 1315,“ woraus er natürlich auch folgert, dass schon vorher das Gebäude und mit ihm die Malereien vorhanden waren, während auf Grund der alten Stadtregister nur festgestellt werden kann, dass die Gründung des Hospizes der heil. Johannes und Paulus durch die Schöffen i. J. 1315 und 1332 octroirt worden ist.

Nichts beweist, dass dieses Hospiz, um dessen Oratorium es sich handelt, zu anderen als dem von vornherein bestimmten Zwecke Verwendung gefunden hat, ja man kann es gewissermassen als einen positiven Beweis auffassen, wenn man die Bemerkung Edmond De Busscher's heranzieht, der berichtet, dass man hinter den Fresken der Corporationen drei

bemerkenswerthe Heiligenköpfe gefunden habe. De Vigne begnügte sich aber nicht allein mit der Entstellung der Diericx'schen Notiz, sondern er behauptete auch, dass mehr noch wie das Costum die Form der Fahnen das Alterthum der Malereien erhärten, er meint, diese stellten die Form dar, wie er sie in Manuscripten des XII. und XIII. Jahrhunderts wahrgenommen habe, während erst im XIV. Jahrhundert die viereckige Fahne auftritt. Doch nichts ist unrichtiger wie das, denn man begegnet den unregelmässigen Fahnen auch häufig auf Monumenten des XIV., XV. und selbst des XVI. Jahrhunderts, es braucht blos an die aus dem Jahre 1431 stammenden Siegel des Grafen von St. Paul und Herrn von Enghien Peter's von Luxemburg erinnert zu werden oder an eine aus dem Schlosse Boussac herrührende im Cluny-Museum aufbewahrte und in J. Guiffrey's Histoire de la Tapisserie veröffentlichte Tapete. Hier wie in den im Haupt-Archiv des Königreichs Belgien vorhandenen Miniaturen der Gesten des Herzogs von Brabant sieht man Fahnen mit unregelmässigem Viereck. Kurzum, diese Art Fahnen würden also unter der Voraussetzung der Entstehung der Fresken um die Wende vom XIII. zum XIV. Jahrhundert ohne Gleichen sein und könnten nur mit ganz verschwindender Wirkung als Beweis herangezogen werden.

Ganz und gar aber stimmt nicht überein mit der genannten Epoche der grosse Helm mit beweglichem Visir, wie ihn manche Figuren auf dem Gemälde tragen und der zuerst am Ausgange des XV. Jahrhunderts erscheint, zur Zeit, als Philipp der Kühne, Herzog von Burgund und Graf von Flandern (1384—1404) regierte. Dafür kämen in Betracht die aus dem Ende des XIV. oder dem Anfange des XV. Jahrhunderts stammenden Chroniken Bertrand's du Guerclin und, gegen 1400, Frossart's viertes Buch oder die Brabant'schen Gesten, sechstes im Jahr 1432 vollendetes Buch. Man braucht nun nicht so engherzig zu sein, anzunehmen, dass diese Zeit des litterarischen Erscheinens des Helms mit beweglichem Visir identisch sei mit der Entstehungszeit dieser Helmgattung überhaupt, vielmehr kann letztere nach dem Vorgange bekannter Militaircostumkenner bis 1350 oder 1340 zurückdatirt werden, wenigstens soweit es sich um diejenige Form handelt, wie sie auf den Fresken in Gent wiedergegeben ist. Dies Vorhandensein der in Frage kommenden Visirgattung i. J. 1315 soll jedoch erst noch bewiesen werden. Zu den bereits besprochenen Abnormitäten treten andere nicht weniger wichtige hinzu, wobei van Malderghem auf gewisse Einzelheiten nicht besonderes Gewicht legt, so fehlen Beinschienen, und auch die Form des Kreuzes von Jerusalem in der Bewaffnung der Gilde des heil. Sebastian lässt zu wünschen übrig, ferner desgleichen die Haltung eines Kriegers, der mit einer einzigen Hand eine Armbrust dirigirt.

Wesentlicher aber ist die falsche Auffassung Felix de Vigne's von dem „plançon à picot“, den er im Gegensatz zu der Angabe in seinem Vade mecum einen Goedendag neuerer Art nennt und in der That wird die eine wie die andere Waffe gebraucht, wie man mit Keulen hantirt, also sie wird mit beiden Händen gefasst und es wird zum Schlage von

oben nach unten ausgeholt. Wenn nun aber die Soldaten in dieser Weise kämpfen mussten, wozu nützte ihnen der somit vollkommen überflüssige Schild. Ueberdies muss entschieden auffallen, dass die Mitglieder der Brüderschaft vom heil. Sebastian oder der Bogenschützen gar nicht mit ihrer eigentlichen Waffe, dem Bogen, ausgestattet sind, sondern mit dem plançon à picot. Das war auch schon De Vigne aufgefallen, der sich nun für die Ueberbrückung dieser Frage einen Text zurecht machte. Er schreibt: D'après les documents que nous trouvons dans un livre sans nom d'auteur et intitulé: Provintie, stadt ende district Mechelen, il paraîtrait que les archers ne portaient pas leurs arcs ni leurs flèches. Die angezogene Quelle aber besagt ganz etwas Anderes. Wir lesen: Ten jare 1474 trokken er uyt Mechelen met Carel hertog van Bourgondien het beleg... *ende eene groote tonne om hand boog geschut in te vueren*. Es ist also hier nur die Rede vom Transport der Pfeile, während es selbstverständlich war, dass die Armbrust getragen wurde, wie das andererseits übrigens auch bei den Mitgliedern der St. Georgsbrüderschaft wahrgenommen werden kann.

Bei Weitem mehr aber noch fällt in's Gewicht, dass bei einigen auf dem Fresko dargestellten Gruppen, so bei der St. Sebastians-Brüderschaft und bei der Corporation der Tuchschneider, Banner sichtbar sind, welche zur Rechten mit dem Flandrischen Wappen, zur Linken mit dem Genter Stadtwappen geschmückt sind. Nun wissen wir aber, dass Philipp der Gute erst im Jahre 1429 das Privilegium des gemeinsamen Waffentragens den Gewerken bewilligt hatte, was gleichfalls gegen De Vigne's Annahme spricht.

Nach alledem zu urtheilen ist denn in der That die Authenticität der Malereien der Leugemeete durchaus nicht gesichert und es hilft auch nichts, wenn Herman van Duyse in seiner Schrift Le Goedendag, arme flamande, sa légende et son histoire, Gand 1896, eine Lanze für das entkräftete Document bricht.

Der Meister I. B. und Georg Pencz.

Von **Gustav Pauli.**

Die Hypothese Max Friedländer's von der Identität des Meisters I. B. mit Georg Pencz ist gewiss für die meisten Freunde deutscher Kleinmeisterkunst zuerst befremdlich gewesen. Inzwischen aber hat sich wohl mancher anfänglich Ungläubige bei genauerer Nachprüfung Friedländer's Meinung angeschlossen. Denn allerdings berühren sich I. B. und Pencz in mehr als einer Beziehung und zudem hat die Aussicht, den mysteriösen Monogrammisten in dem Träger eines wohlbekannten Namens aufgehen zu sehen, etwas gar zu Verlockendes. Trotzdem vermag ich die Zuversicht Friedländer's nicht ohne Weiteres zu theilen.

Gegen die Thatsachen, die Friedländer zunächst anführt, lässt sich nichts einwenden. Sie bieten allerdings die äussere Möglichkeit, die beiden Kleinmeister zu identificiren. Die Schwierigkeit hebt erst mit der Stilkritik an, die, wie Friedländer selbst sagt, auch in diesem Falle für unser Urtheil den Ausschlag geben muss.

Den Meister I. B. möchte man für sehr jung halten. In den wenigen Jahren, in denen man seine Thätigkeit verfolgen kann, hat er sich so oft gehäutet, wie es die Menschen gemeiniglich nur zur Zeit der empfänglichen und lenksamen Jugend vermögen. Seine Beziehungen zu Dürer sind offenbar, denn er hat ihn ein paar Mal copirt. Freilich giebt es von ihm keinen Stich, der so dürerisch wäre, wie die frühesten Arbeiten Sebald Beham's. In der Technik bleibt er lange unentschieden. Der Evangelist Matthias (P. 6b), der das Datum 1525 trägt, ist noch recht unbeholfen gezeichnet und gestochen. In den Planetengöttern, die zum grössten Theil nur drei Jahre später entstanden sind, sehen wir den Stecher ganz auf der Höhe kleinmeisterlicher Virtuosität. Zierlicher hat auch kein Beham den Stichel geführt. In dem folgenden Jahr, 1529, probirt er es mit Marc Anton. Seine Kinderschaar an der Weinkelter verräth überall das römische Vorbild. Dann wieder nähert er sich in den Bildnissen Luther's und Melanchthon's vom Jahre 1530 jener trockenen Stechweise, die wir von den früheren Stichen Binck's kennen. Dazwischen — bei einer so kurzen Wirksamkeit wäre es vermessen, Daten vorzuschlagen — entstehen ein paar Ornamentstiche, so zart und lebendig,

dass sie sich über Alles erheben, was der vielgerühmte Ornamentist Aldegrever je geleistet, und nur den besten behamischen Blättern verglichen werden können. Sehr charakteristisch ist für unseren Freund ein von kleinen Ranken begleitetes Blatt, am ähnlichsten etwa dem Weinblatt. Bei dieser Gelegenheit wage ich die Vermuthung einzuschalten, dass die meisterliche Querfüllung, die Bartsch unter No. 58 dem Barthel Beham zuschreibt, vielmehr I. B. angehöre. Gerade jene Art von Blattwerk, die hier wiederkehrt, wäre für Barthel Beham ohne weiteres Beispiel, von der stecherischen Technik nicht zu reden.[1]) — Zu den letzten Arbeiten des I. B. scheint die Folge der Cardinaltugenden zu gehören. Sie ist wohl das Langweiligste, was der sonst so temperamentvolle Meister hervorgebracht hat. Die idealen Gesichts- und Körperformen wiederholen sich beständig. Dem entspricht die ebenmässig correcte Grabstichelarbeit.

Diesen späten Stichen von I. B. ähneln nun allerdings in hohem Grade zwei Blätter von Pencz, die schon durch die Form ihres Monogramms als zusammengehörig erscheinen, und die Friedländer, gewiss mit Recht, an den Anfang des bezeichneten Stecherwerks dieses Meisters stellt. Zur Vergleichung ist der Fall besonders günstig, da es sich hier wie dort um den gleichen Vorwurf, um nackte weibliche Idealfiguren handelt, und da man, sowohl von I. B. als von Pencz aus, auf die gleiche Zeit, um 1530, geführt wird. Wenn also der Stecher in beiden Fällen der gleiche war, so muss man an die Uebereinstimmung jener beiden Stichgruppen die höchsten Anforderungen stellen.

Eine technische Uebereinstimmung will ich mich beeilen, gleich hervorzuheben. I. B. hat hier meines Wissens zuerst einen kreuzschraffirten Grund mit einer gleichmässig vertheilten Menge von Pünktchen verstärkt, ebenso wie es Pencz in seiner Dido und später regelmässig thut. Auch formale Eigenthümlichkeiten kehren wieder. Man vergleiche die Korkzieherlocken von I. B.'s temperantia mit denen der Amymone von Pencz! Im Uebrigen aber bieten die runden, schweren Körperformen der beiden Penczischen Schönen mit ihren weichen Nasen und starken Unterkinnen feine aber deutliche Unterscheidungsmerkmale von den durchgehends schlanker gebauten Frauengestalten des I. B. In Summa scheint mir allerdings eine grosse, vielleicht beabsichtigte Aehnlickeit, nicht aber Identität der Künstler vorzuliegen.

Wenn man aber in diesem Falle sich von der Stichhaltigkeit der Hypothese Friedländer's nicht überzeugen kann, so dürfte es schwer fallen, diese Ueberzeugung aus der Vergleichung der übrigen Werke beider Meister zu gewinnen. Auf das Stoffgebiet wollen wir nicht viel Gewicht legen. I. B. hat wenige, Pencz gar keine Genrebilder gestochen. (Der Satz Friedländer's, dass Pencz sehr selten religiöse Gegenstände

---

[1]) Gegen Barthel Beham spricht auch der Umstand, dass das rechte Knäblein im Gegensinne copirt ist nach Hans Sebald Beham auf dessen Hochfüllung B. 245 von 1527.

wählte, scheint mir allerdings wenig gerechtfertigt zu sein angesichts der Thatsache, dass über die Hälfte seiner Kupferstiche dem Bibelkreise angehört.) —

Wie steht es dagegen um das künstlerisch Formale? — In den menschlichen Typen kommen sich beide Künstler niemals näher, als in dem oben besprochenen Falle. In dem Kostüm und in der Gewandbehandlung sehe ich viel mehr Verschiedenheit als Aehnlichkeit. Man halte die phantastische Ritterrüstung des Mars, die leicht knittrigen Falten bei I. B. neben die nüchternen Römerpanzer und die weiche Faltengebung bei Pencz. Dass einer in seiner Jugend einen Bacchuszug keck verwegen mit ithyphallischer Ausgelassenheit schildert und zehn Jahre später eine langweilige Procession daraus machen sollte, mag noch hingehen. Man glaubt es gern, dass aus einem übermüthigen Musensohn ein philiströser Professor werden kann. Dagegen ist es recht unwahrscheinlich, dass ein Künstler ein so eigenartiges Talent wie das für die Ornamentik so völlig einbüssen sollte. Der Geschmack in derlei Dingen ist doch eine der wenigen Gaben, die sich bis ins Alter hinein verfeinern. Man vergleiche Sebald Beham's frühe und späte Ornamentstiche! Wie matt und ungeschickt sehen aber die paar ornamentalen Entwürfe von Pencz neben denen des Mogrammisten aus!

Diese wenigen Bemerkungen bezwecken nicht sowohl die Discussion über die Identität der beiden Kleinmeister in ablehnendem Sinne zu schliessen, als zu weiteren Untersuchungen dieser interessanten Frage anzuregen. Auffallend bleibt allerdings das Eine, dass Pencz uns gleich als ein fertiger Stecher entgegentritt. Aus den anonymen Kleinmeisterstichen glaube ich freilich ein paar Blättchen auf ihn zurückführen zu können, nicht aber so viel, dass es genügte, um seine Entwicklung bis zur Reife zu veranschaulichen. In seinen früheren Stichen offenbart sich die Anlehnung an die Brüder Beham. Seine Dido (B. 85) ist eine freie Bearbeitung von Barthel Beham's Lucretia (B. 14) im Originalsinne.

Ueber ein Madonnenbild des Marco Basaiti

und eine diesem ganz verwandte Composition, welche demselben Meister zugeschrieben wird — beide in der Stuttgarter Sammlung — hat F. Rieffel in dieser Zeitschrift (1897 p. 168) einige Bemerkungen gemacht, welche ich im Folgenden etwas zu erweitern mir gestatten möchte. Rieffel hat treffend den Zusammenhang mit dem Frühbild Lotto's im Museum von Neapel erkannt und darin einen Beweis mehr finden wollen für den von Berenson behaupteten Schulzusammenhang zwischen Basaiti und Lotto. Dies lässt sich nicht unbedingt aufrecht erhalten, wenn man sieht, wie häufig diese Composition um's Jahr 1500 in venezianischen Bildern sich findet, und zwar gleichermassen auf solchen aus der Schule Giovanni Bellini's wie aus der des Alvise Vivarini. Diese Bilder sind früher schon von Berenson (Lotto p. 5 in der Anm.) und von mir (Gaz. d. B.-Arts, 1895 I p. 260/261) zusammengestellt worden. Es finden sich kleine Varianten im Einzelnen, ohne dass die Uebereinstimmung im Allgemeinen dadurch aufgehoben wird. Die Composition ist die folgende: die Madonna nach links gewendet, den Kopf leicht geneigt — sie trägt ein etwas spitz zulaufendes Kopftuch, der Mantel ist vorn über die Schultern gezogen — hält das Kind, unter dessen Achselhöhle sie die linke Hand geschoben hat, auf ihrem linken Knie. Das Kind ertheilt den Segen einem Stifter oder Heiligen, dessen Stirn die Madonna mit den Fingerspitzen ihrer rechten Hand berührt, oder welchem sie die Hand voll auf den Kopf legt. Eine Abart davon hat das Motiv, dass die Madonna die Hand auf ein Buch legt. Die Bilder, welche hierher gehören, sind: 1. Previtali, Berliner Galerie No. 39 (nach Morelli von Cordegliaghi); die Madonna berührt leicht die Stirn des (nur bis zur Schulter sichtbaren) Heiligen. 2. Previtali, London, National Gallery No. 695; der Verehrende ist ein Mönch. 3. Dem Previtali zugeschrieben, London, bei Mr. Ch. Butler, ausgestellt in der Venetian Exhibition No. 12 (1895 New Gallery); mit einem Stifter. 4. Fra Marco Pensaben, Bergamo Slg. Lochis No. 168, ebenfalls mit einem Stifter. 5. Catena, (?, Jugendwerk des Künstlers) früher Sammlung Pourtalès — Stich von Gaillard Gaz. d. B. — Arts 1865, I p. 12, eine schlechte

Abbildung bei Lafenestre, la peinture italienne p. 317 —, mit Halbfigur eines Stifters. 6. Lotto, Museum von Neapel, von Berenson zwischen 1503 und 1505 angesetzt; die Madonna legt die Hand voll auf den Kopf des Johannesknaben, welcher indessen, wie sowohl der Charakter des Kopfes und der Malerei als auch der Umstand beweisen, dass die Empfehlung des heiligen Knaben durch einen andern Heiligen — Petrus Martyr — widersinnig ist, spätere Zuthat ist und über den Kopf des Stifters gemalt sein wird. 7. Basaiti, Galerie von Stuttgart; Maria legt ihre Hand auf ein Buch. 8. Dem Cima zugeschrieben, London, Mr. L. Lesser, ausgestellt Venetian Exhibition von 1895 No. 28; täuscht mich die Erinnerung nicht, genaue Replik des vorhergehenden Bildes (mit Ausnahme des Hinter grundes, den man durch ein Fenster gewahr wird) — ein ganz schwaches Werk und des Cima durchaus unwürdig. 9. Dem Basaiti zugeschrieben, Stuttgart, Hauptgruppe wie bei No. 7, vermehrt um eine anbetende Heilige, welche fast genau ebenso auf dem Bild des Catena (No. 5) vorkommt. 10. Catena, London, im Besitz von Miss Hertz, Venetian Exhib. No. 46; hier ist das Kind abgewendet und ertheilt nicht den Segen, während der Typus der Madonna der gleiche geblieben ist und sie die Fingerspitzen ebenfalls auf das Haupt des Stifters legt (Abb. in dem Band Venet. Art, London 1895, p. 24). — Man sieht aus dieser Zusammenstellung, welche ganz sicher noch nicht alle Kunstwerke mit dieser Composition aufzählt, das eine mit Sicherheit, dass die Hauptgruppe bei Schülern des Giovanni Bellini und des Alvise Vivarini gleichermassen sich findet. Das Original, nach welchem alle diese Künstler copirt haben, muss um's Jahr 1500 besonders beliebt in Venedig gewesen sein. Wir glauben uns ohne Weiteres, bei der anerkannten Stellung des Giovanni Bellini als Vormanns der Maler, berechtigt, diesem die Composition zuzuschreiben. Sehen wir doch auch andere Werke des Meisters in zahlreichen Copien verbreitet: so die „Beschneidung Christi“, deren Original ebenfalls verloren ist und von welchem Crowe und Cavalcaselle (V p. 147) sieben Exemplare anführen, womit die Zahl aber nicht erschöpft ist, so die Mittelgruppe des San Zaccariabildes, welche speciell von Bissolo und dessen schwachen Nachahmern immer wiederholt wurde. Hierher gehört auch die „Pietà“ der Berliner Galerie (No. 4), Replik angeblich von Donato Veneziano in der Academie von Venedig (No. 71), bei der Baronin Stummer in Wien (Katalog von Dr. von Frimmel No. 40) und weitere, meist sehr schwache Copien in fast jeder Sammlung des ehemaligen Gebiets von Venedig. Endlich die schöne „Madonna mit Kind“, am bekanntesten in dem Bild der Sacristei der Redentorekirche (Photogr. Anderson No. 13230) — hier zwei Heilige hinzugefügt —, mit der Signatur des Rocco Marconi in der Strassburger Universitäts-Sammlung (No. 8), beim Earl of Northbrook (Venetian Exhibition No. 19 — ein besonders schönes Exemplar), in der Sammlung Giovanelli zu Venedig (als Bellini-Schule; mit den Heiligen Johannes d. T. und Petrus) und in der Galerie Czerniu zu Wien (No. 30 als Giov. Bellini). Es würde nicht schwer halten, diese Serien von übereinstimmenden Bildern noch

um einige zu bereichern. Mir kommt es nur darauf an, hinzuweisen, wie eng die zahlreichen Schüler Giovanni Bellini's sich an den Meister anschliessen, wie sie, offenbar weil der Wunsch der Bevölkerung es ihnen auferlegte, unaufhörlich seine Compositionen wiederholten. Kein glänzenderes Zeugniss mag man finden für die allgemeine Verehrung, die seinen Werken von Allen gezollt worden ist. *Georg Gronau.*

Zwei Holzschnitte von Ludwig Krug.

Pass. III S. 134 beschreibt nur einen Holzschnitt von L. Krug, den Sündenfall. Dieses mit dem Monogramm bezeichnete Blatt ist sehr selten. Das von Pass. erwähnte Exemplar des Dresdner Kupferstichcabinets ist meines Wissens das Einzige, welches erhalten ist. Deswegen ist die Thatsache, dass ein zweiter Druck desselben existirt, wohl noch nicht in der Fachlitteratur erwähnt worden. Der Krug'sche Holzschnitt ist nämlich identisch mit dem ersten der beiden von Brulliot I. S. 435 No. 3284 beschriebenen Blätter (Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese), wovon moderne Abdrücke in der Sammlung Derschau (Becker, Heft I C. II) zu finden sind. Etwas ältere Abdrücke von den noch leidlich erhaltenen Stöcken besitzt das British Museum. Der Sündenfall darf mit Recht als ein zweiter Zustand beschrieben werden. Nicht nur ist das Krüglein zwischen L—K von der Tafel weggeschnitten worden, sondern gewisse starke Kreuzschraffirungen sind vom Unterleib und von beiden Beinen der Eva, und vom rechten Schenkel Adam's verschwunden, wodurch eine entschiedene Verbesserung bewirkt ist. Ob ähnliche Veränderungen an der dazu gehörenden Vertreibung stattfanden, kann ich nicht sagen, da ich keinen alten Abdruck mit dem Monogramm gesehen habe. Der zweite Holzschnitt ist von der Dürer'schen Vertreibung in der kleinen Passion stark beeinflusst. *Campbell Dodgson.*

Litteraturbericht.

Malerei.

Paul Weber. Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alb. Ein Baustein zu einer Geschichte der deutschen Wandmalerei im frühen Mittelalter, zugleich ein Beitrag zur ältesten Geschichte der Zollern'schen Stammlande. Mit 3 Doppeltafeln und vielen Textbildern. 100 Seiten.

Bei der geringen Anzahl frühmittelalterlicher Wandgemälde, die uns erhalten sind, ist es geboten, die einzelnen Denkmäler so nach jeder Richtung hin auszufragen, wie es der Verfasser mit dem Burgfelder Kirchlein auf der schwäbischen Alb gethan hat. Mit grösster Sorgfalt sind nicht nur die Gemälde selbst geprüpft, sondern auch Alles, was an historischen Daten über die Kirche und ihre Umgebung festzulegen war. Von Interesse ist bei diesen historischen Umständen auch die Verknüpfung mit dem Hause der Zollern, welches die nahe Schalksburg besass, mit der die kleine Michaelskirche in Verbindung stand. Sie war vermuthlich an die Stelle einer heidnischen Cultusstätte getreten, an der man dem Wodan diente, dessen Platz später wie an vielen anderen Orten dem Erzengel eingeräumt wurde.

Der älteste Theil der Kirche ist der quadratische Thurm im Osten, an ihn schliesst sich ungebunden das jüngere Langschiff, dessen westlicher Abschluss zerstört und durch eine spätere, etwas hereingerückte Wand ersetzt ist. Die Wandgemälde fehlen daher auf dieser neueren Westwand und sind nur an den übrigen drei Wänden erhalten, an mehreren Stellen allerdings auch dort durch das Einbrechen von Fenstern bis auf geringe Spuren geschwunden. 1892 wurden sie unter dem Verputz entdeckt und die Kirche vom Staate angekauft. Weber ist nicht der Erste, der sich mit den Gemälden beschäftigt, Keppler besonders hatte durch seine Arbeit im Archiv für christliche Kunst 1893 schon Manches vorbereitet.

In Weber's Buch sind uns besonders wichtig die mit grösster Sorgsamkeit hergestellte farbige Tafel des Jüngsten Gerichts und die Zeichnungen des übrigen Cyclus; Photographien hätten hier nicht ausgereicht.

Die Vergleichung mit dem nahen Reichenauer Gemälde des jüngsten

Gerichtes in Oberzell um die Wende des Jahrtausends ist von Weber erschöpfend durchgeführt. Viel mehr Material gleichen Inhalts und gleicher Zeit liegt ja auch nicht vor; was Weber von Fragmenten französischer und deutscher Malerei noch herangezogen hat, ist fast Alles jünger. Gegenüber der Reichenauer Malerei ergiebt sich die Burgfelder als ein halbes Jahrhundert später (ca. 1060—1070 wird angesetzt), als deutscher durch ihre stärkere Action und freiere Erfindung im Vergleich mit der älteren Ueberlieferung. Statt der Anwesenheit der Apostel beim Gericht, der mehr repräsentativen Darstellung auf der Reichenau ist hier die Betonung der Handlung eingetreten, kräftig stossen Engel und Teufel die Verdammten zur Hölle, andächtig zieht der Zug der Seligen dem Erzengel und dem h. Petrus entgegen, die an der Himmelspforte stehen.

Die Schilderung des Gerichtes biegt sich an beiden Seiten noch um die Ecken herum auf die Seitenwände, an der Südseite streckt der in der Hölle lechzende Prasser seinen Arm aus, im Norden sitzt Abraham mit den Gerechten im Schooss. Weiter auf der Nordwand thronen mit ihren Schriftbändern die Propheten, welche die Vorgänge des Jüngsten Gerichtes geweissagt haben, und gegenüber sieht man solche Vorgänge selbst, die der apocalyptischen Schilderung entnommen sind: Das Lamm auf dem Berge, die Besiegung des Teufels durch den Erzengel und die Bekämpfung der Heiligen durch Satan und seine Genossen. Den übrigen Theil der beiden Wände nimmt je die Erzählung eines Gleichnisses ein, im Süden die Parabel des reichen Mannes und des armen Lazarus, im Norden die vom barmherzigen Samariter. Beide Gleichnisse können in Beziehung zum Jüngsten Gericht gesetzt werden.

Wie schon erwähnt, ist die Westwand ein späterer Einbau. Auf Vermuthungen, wie sich dort der Cyclus der Gemälde schloss, geht Weber nicht ein, und dies wird ihm mehrfach in Besprechungen seines Buches vorgehalten. Julius von Schlosser (Beilage zur Allg. Zeitung 1896 No. 167) sieht in den Schilderungen einen Sepulchralcyclus, damit würde die Kirche direct zu einer Grabcapelle gestempelt, doch kann das so beliebte Jüngste Gericht mit den dazu gehörigen Scenen durchaus noch nicht für einen Grabcyclus sprechen. Dem tritt auch Friedrich Schneider entgegen (Der Katholik 1896 Bd. II, Heft 4), indem er als Motiv die zweite Ankunft des Herrn mit besonderer Betonung des Vergeltungsmotives ansieht und nun annimmt, dass an der gegenüberliegenden Westwand die erste Ankunft, die Geburt, dargestellt war. Aber auch dafür giebt es keine Analogie.

Mich wundert, dass Weber eine Frage garnicht berührt hat, die doch nahe liegt, und die, selbst wenn sie durch eine Untersuchung des Bauwerkes verneint wurde, doch hätte vorgebracht werden müssen. Es ist die Norm im frühen Mittelalter, dass das Jüngste Gericht die dem Chor gegenüberliegende Wand schmückt, dass es sich an der Eingangsseite der Kirche befindet. Gerade auch die zur Vergleichung herangezogenen Kirchen von S. Angelo in Formis und von Oberzell zeigen

diese Disposition, und auch die so beliebte Verwendung des Jüngsten Gerichtes für die Westfassade hängt damit zusammen.

Wäre es nun nicht möglich, dass auch die Burgfelder Kirche dieser Norm entsprochen hätte und dass die jetzige Orientirung nicht die ursprüngliche ist? Die Kirche hätte ihren Chor dann ursprünglich im Westen gehabt, solche Anlagen gab es im XI. Jahrhundert noch eine ganze Menge, auch die Kirche zu Petershausen bei Constanz, die 990 von Reichenauern Mönchen ausgemalt wurde, war so orientirt. Und gerade von Constanz war Burgfelden abhängig. Der Chor hätte dann dort gelegen, wo die neuere Westmauer sich befindet, und die Umlegung des Altars nach der üblichen Ostseite mag eben geschehen sein bei Gelegenheit der Zerstörung der ursprünglichen Chorwand, sei es durch Brand, Unwetter oder Krieg. Für die Lage des Chores an dieser Seite spräche auch, dass beide Parabeldarstellungen nicht nach der Seite des Jüngsten Gerichtes in der Erzählung fortschreiten, sondern nach der entgegengesetzten, und dass es eben die Gewohnheit war, die Bilderfolgen an den Wänden des Schiffes am Chor endigen zu lassen. Wo es sich um durchgehende Cyclen handelte, die sich über beide Wände erstreckten, begann man wie in S. Angelo in Formis und in den grossen Mosaikfolgen von Palermo und Monreale an der Südseite vom Chor und schloss wieder beim Chor an der Nordseite. Auch in Oberzell folgen sich die Wundererzählungen nach dem Lucas Evangelium in dieser Richtung (mit Zwischenschiebung allerdings des Sturmes auf dem Meere an anderer Stelle). In Burgfelden handelt es sich bei den Parabeln um zwei einzelne Erzählungen, die nur einen Theil der Wand einnehmen, und sie laufen beide der Westwand zu. Die Frage hätte wenigstens erörtert werden können, sie wäre auch nicht ohne Bedeutung für die Gräberbestimmung und würde einen neuen Ausgangspunkt für die Ergänzungsversuche des Cyclus bilden.

Sehr nützlich sind Weber's genaue Angaben über das Technische der Malereien und die eingehende Erörterung der Frage nach dem Zweck der unter dem Stuck eingemauerten Thontöpfe, wobei der Verfasser der Gebhardt'schen Ansicht beipflichtet, dass sie ein Befestigungsmittel für den Malverputz bildeten. Die Arbeit ist ein Muster gründlicher Denkmälerbehandlung.

Neuwirth, Josef, Dr. Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmen's. II. Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. Veröffentlicht von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen. Prag. 1897. J. G. Calve. Gross-Folio. S. 54 mit 16 Lichtdrucktafeln und zwei Abbildungen im Text.

Neuwirth, Josef, Dr. Der verlorene Cyklus böhmischer Herrscherbilder in der Prager Königsburg. Mit vier Lichtdrucktafeln. Veröffentlicht in den Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen. XXXIV. S. 22—82.

Die vorliegenden zwei Arbeiten des Professors der Kunstgeschichte

an der deutschen Universität in Prag, Dr. Josef Neuwirth, stehen zu einander in sehr enger Beziehung, da sie beide aus ähnlich angelegten Quellen ihren Stoff nehmen, einen verwandten Gegenstand behandeln, den Gedankenkreis, welcher die Schöpfungen der böhmischen Wandmalerei zur Zeit Carl's IV. befruchtete, nicht unwesentlich erweitern und einen schlagenden Beweis für die Richtigkeit der neuen Methode in der kunstgeschichtlichen Forschung erbringen, dass nämlich Bibliotheken und Archive einen kostbaren Schatz von Materiale vorwahren, der bisher der wissenschaftlichen Behandlung leider noch nicht zugeführt wurde. Wer hätte ahnen können, als Neuwirth in seinem 1896 erschienenen Werke „Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen" von dem verlorenen Cyklus der Genealogie der Luxemburger sprach, dass binnen Jahresfrist er selbst in der Lage sein werde, die vollständig correcten Zeichnungen derselben in einer nach jeder Beziehung erschöpfenden, trefflich ausgestatteten Publication vorzulegen. Habent sua fata libelli!

Die Prager Königsburg, ein Werk aus der Zeit Carl's IV., gebaut „ad instar domus regis Francie", hat durch die Brandcatastrophe vom 9. Juni 1541 derart gelitten, dass nur ein geringer Rest der alten Anlage den Unglückstag überdauerte. Um so erfreulicher ist die Thatsache, dass wir einen Theil des alten Bilderschmuckes in derselben, die Folge der böhmischen Herrscher, aus den drei in der k. und k. Hofbibliothek zu Wien verwahrten Handschriften No. 8043, 7304 und 8491 kennen lernen, von denen die erstere zwar die jüngere, nach dem Brande von 1541 angefertigte Handschrift, für uns aber die wichtigste ist, da sie nebst den Textangaben, die durch die beiden älteren Handschriften überprüft werden können, das reiche Abbildungsmateriale, allerdings in einer mit Vorsicht zu beurtheilenden Weise, enthält. Ist die Handschrift No. 7304 mit dem Titel „Bohemorum Ducum atque Regum nomina ac gesta Pragae in Aula Regia ordine ut sequitur descripta" noch bei Lebzeiten König Ludwig's I. († 1526), No. 8491 aber 1534 angelegt, so wurde die Handschrift No. 8043, welche 54 Papierblätter umfasst, über Auftrag des für die Kunst Böhmen's hoch begeisterten Patrioten, des obersten Erbtruchsessen Johann von Hasenburg und Budin, für den ihm wohlgesinnten König Ferdinand I. angelegt (vergl. die auf Bl. I enthaltene Widmung S. 25), welche in der Absicht überreicht wurde, um den König zur Erneuerung der alten Bilderfolge zu vermögen, und zu der Zeit, als bei Vornahme des Neubaues der Prager Burg die Frage der Innenausschmückung des Saales oder des Palastes spruchreif wurde. Nach der kritischen Untersuchung und Vergleichung der unter den Bildern befindlichen Inschriften der drei Handschriften und dem Nachweis S. 37 fgg., dass die Ordnung der Bilder in der Handschrift auch der Anreihung dieser in der Königsburg entspricht, folgt die künstlerische Würdigung der Copien, zu deren näherer Erläuterung Neuwirth die um dieselbe Zeit angefertigten Holzschnitte in Martin Kuthen's, Kronyka o zalozenij etc. (1539) und in Hagek's Kronyka

Czeska (1541) heranzieht (S. 47), woraus sich ergiebt, dass die Herrscherbilder des Hasenburgischen Exemplares wie der bildergeschmückten Geschichten Böhmen's seit dem 16. Jahrhunderte mit den bei dem Brande der Prager Burg 1541 vernichteten Regentendarstellungen innigst zusammenhängen, da sie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit der Kunst- und Vaterlandsfreunde auf sich zogen. In den Hasenburgischen Copien, welche weder die Bilder in Kuthen's noch in Hagek's Chronik nachahmen, ist ein Festhalten an die Jahrhunderte alten Typen erweisbar, die schon seit den Tagen Carl's IV. für Darstellungen der Beherrscher Böhmen's galten und mit einer gewissen Pietät gerne wiederholt wurden. Nach der genauen Beschreibung der 47 Bilder (S. 51—73), über die sich der Leser an der Hand der vier sehr schönen und scharfen Lichtdrucktafeln eine gute Vorstellung bilden kann, schliesst der Aufsatz mit der Beifügung der Verhandlungen, meist aus dem Jahre 1548, welche über die Erneuerung der Herrscherfolge in der Prager Königsburg gepflogen wurden, ohne zu einem Erfolge zu führen. Sind auch diese Copien nicht eine ganz genaue Wiedergabe der grösstentheils in der kunstfrohen Zeit Carl's IV. geschaffenen Wandgemälde, so gewähren sie doch eine bedeutende Erweiterung unseres Wissens über die Wandmalerei des XIV. Jahrhunderts, die gerade in Böhmen ihre besten Werke hervorgebracht hat.[1])

Einen weit höheren Werth hat die Handschrift No. 8330 der k. und k. Hofbibliothek in Wien, vor Allem aus dem Grunde, weil die Copien in derselben naturgetreu in Zeichnung und Farbe wiedergegeben sind. Sie enthält eine Folge von 56 Bildnissen, welche mit Carl IV. und seiner Gemahlin Blanca schliessen. Wir finden zurückgehend seinen Vater Johann von Böhmen und dessen Gemahlin Elisabeth, die Erbin der Monarchie der Przemysliden und seinen Grossvater Heinrich VII. mit seiner Gemahlin, der Tochter Herzog Johann I. von Brabant, die Andeutung auf die Verwandtschaft der Luxemburger mit diesem Fürstenhause, das durch mehrere Mitglieder vertreten erscheint und seinen Stammbaum von Carl dem Grossen herleitet. Wir treffen daher auch diesen an und die Merowinger, selbst Priamus, auf den die fränkischen Herrschersagen weisen und entsprechend den Ideen des Petrarca, mehr aber noch dem Gedankengange des ersten Capitels des Buches „Monarchos“ des gelehrten Dominicanermönches Johannes Marignola, mit welchem Carl IV. recht innige Beziehungen unterhielt, finden wir bestimmte und deutliche Angaben über den Zweck, warum die Stammtafel bis auf Juppiter, Saturn und in unvermitteltem Sprunge zu dem Erzvater Noah und Cham geleitet wird (S. 25). Es ist eine glänzende Gesellschaft von Personen aus Mythe und Sage, aus Bibel und Geschichte, deren Abschluss Carl IV. bildet, der offenbar

[1]) Aus diesem Grunde wurde die Abhandlung auch als 4. Heft der „Studien zur Geschichte der Gothik in Böhmen“ vom Vereine für Geschichte der Deutschen in Böhmen herausgegeben. Prag. 1896. Selbstverlag. S. 65 mit 4 Lichtdrucktafeln von Carl Bellmann in Prag.

als Auftraggeber durch diese Darstellung den Zweck verfolgte, dem Beschauer die Berechtigung seines Hauses auf die römische Kaiserwürde vorzuführen. Wir sind vollständig überzeugt, dass König Wenzel IV. die Bilder dieses Stammbaumes, welcher den Palast in Karlstein schmückte, mit besonderem Stolze und mit grosser Freude gerade dem Brabanter Gesandten Edmund de Dynter zeigte, der ihn 1413 in der Burg besuchte (S. 2), da ja die Tendenz dieser Genealogie darin fusst, den Zusammenhang der Luxemburger mit den Herzogen von Brabant, daher Carl dem Grossen, Priamus u. s. w. nachzuweisen, ganz ähnlich, wie Edmund de Dynter in seiner Chronica duc. Loth. et Brabantiae nach der damals landläufigen Ansicht den Stammbaum entwickelt. Mit unwiderleglicher Sicherheit weist Neuwirth nach, dass die vorliegenden Bilder nur die Copien der Karlsteiner Genealogie sein können, welche Edmund de Dynter eingehend beschreibt.

Die genannte Handschrift zerfällt in zwei Theile. Der erste enthält ausser den genannten 56 Bildnissen noch auf Bl. 60 und 61 zwei Copien der Wandgemälde an der Südwand der Marienkirche in Karlstein: Carl IV. und den Dauphin, Carl IV. mit dem Reliquiarkreuz; auf Bl. 61—64 Darstellungen aus der Wenzelscapelle im Prager Dome; — der zweite auf Bl. 65—98 eine in Zeichnung und Farbe herrlich durchgeführte Sammlung der Wappen der böhmischen Ländergebiete und des böhmischen Adels. Die Zeit der Anfertigung der Handschrift fällt, da der zweiten Abtheilung die Medaillons Max II. und seiner Gemahlin Anna vorgesetzt sind, wie auch aus mehreren triftigen Gründen zwischen die Jahre 1562 bis 1575 (S. 9), als Johann von Martinitz und Niclas Mirskowsky von Tropčitz auf Mirkow Burggrafen von Karlstein waren (S. 54). Sehr wahrscheinlich ist die Annahme, dass Max II. selbst die Anfertigung der sehr schön ausgeführten Copien veranlasste, da die Wandbilder in Karlstein durch die Schadhaftigkeit des Mörtels und Abbröckelung einzelner Theile so sehr litten, dass sie bei den Restaurirungsarbeiten in der Burg zur Zeit Rudolf's II. zwischen 1588 bis 1597 vollends beseitigt wurden (S. 5). Die Entstehung der Wandbilder fällt, da Carl IV. und seiner Gemahlin drei Kronen beigegeben sind, wahrscheinlich in die Jahre 1355 und 1356 und, so weit ein Rückschluss aus den vorliegenden Copien gestattet ist, scheint nach Anlage und Art der Durchführung Nicolaus Wurmser aus Strassburg der Meister zu sein, der sie geschaffen, da es von ihm in einer Urkunde vom 5. Juli 1357 ausdrücklich heisst, dass er als Hofmaler vor Allem dazu bestimmt war, „loca et castra“ zu malen. Der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen gebührt das Verdienst, mit dem Aufwande grosser Geldmittel die vorzügliche Reproduction aller den Stammbaum der Luxemburger betreffenden Bilder aus dieser Handschrift ermöglicht zu haben, welche von Carl Bellmann in Prag mit solcher Feinheit und solchem Kunstverständniss gearbeitet wurden, dass sie in der Zeichnung thatsächlich das Original ersetzen. Während bei der Herrscherfolge in der Prager Königsburg der Copist die Formen des XIV. Jahr-

hunderts in einer etwas freieren Weise den Anschauungen seiner Zeit anpasste, liegen uns dagegen in der vorliegenden Handschrift völlig naturgetreue und correcte Wiedergaben der Wandgemälde vor, was sich am besten überwachen lässt durch einen Vergleich mit den wenigen Copien dieser Handschrift, deren Originale sich in Karlstein oder in der Wenzelcapelle im Prager Dome erhalten haben: da stimmt nicht allein bis ins kleinste Detail die Zeichnung, die Gewandung und der Faltenwurf, sondern auch die Farbenausführung in dem Grade, als dies überhaupt erreichbar ist. Mag die Anordnung der Bilder in der Handschrift in der Reihenfolge erfolgt sein, wenn die betreffenden Personen im Stammbaum selbst angeführt wurden, so bleibt doch eine dem Geiste des Künstlers und der Zeit entsprechende Reconstruction schon aus dem Grunde unmöglich, weil ein wesentlicher Umbau des Saales in Karlstein erfolgte, vor Allem aber, weil die decorativen Details und ornamentalen Beigaben fehlen, welche den Stammbaum zu einem organischen Ganzen gestaltet haben. Immerhin wäre diese sehr verdienstliche Publication in erster Linie im Auge zu behalten, wenn an die Innendecoration der Räume der Burg Karlstein geschritten wird, an deren Ausbau mit Reichs- und Landesmitteln gearbeitet wird, denn es wäre nur ein Act dankbarer Erinnerung an den um die Kunst Böhmen's hochverdienten Carl IV., wenn der Saal wieder mit einer solchen Bilderfolge geziert würde, welche ursprünglich bestimmt war, ihn zu schmücken.

Der Zusammenhang dieser beiden Arbeiten Neuwirth's wird wohl dem Leser nicht entgangen sein: Während in der Herrscherfolge der Bilder in der Prager Königsburg auf dem Hradschin die verwandtschaftliche Beziehung der Luxemburger zu der nationalen Dynastie der Przemysliden dem Beschauer vorgeführt werden sollte, so ist es bei dem Stammbaum nicht der König von Böhmen, sondern der deutsche Kaiser, der in Karlstein seine werthvollsten Schätze bewahrte und oben in der Kreuzcapelle die Heiligen seiner Reliquien, unten im Palast seine den Ausspruch auf die Kaiserwürde begründenden Ahnen, wenigstens im Bilde um sich versammeln wollte.

Linz. *Dr. Ad. Horčicka.*

Dante's Spuren in Italien. Wanderungen und Untersuchungen von **Alfred Bassermann.** Mit einer Karte von Italien und siebenundsechzig Bildertafeln. Heidelberg. Carl Winter. 1897. S. 303. 4⁰.

Mit so warmer Begeisterung und künstlerischer Erregung über Dante sprechen zu hören, wie es in diesem Werke geschieht, muss für Jeden, welcher mit der den erhabenen Dichter behandelnden neueren Litteratur bekannt ist und erfahren hat, bis zu welcher Nüchternheit der Betrachtung die Interpretation der göttlichen Comödie führen konnte, eine Wohlthat sein. Durch lang andauernde Beschäftigung mit der Dichtung und durch seine Uebersetzung derselben auf das Innigste mit Dante's Gedanken- und Gestaltenwelt vertraut, hat der Verfasser, um zu einer immer grösseren Vertiefung des Verständnisses zu gelangen, — einem älteren Forscher:

Ampère, dem Verfasser der Voyage Dantesque hierin folgend — die Anregung und Inspiration dort gesucht, wo der Dichter selbst sie dereinst gefunden, in der landschaftlichen Natur. Was Dante erschaut und zu Schilderung, Bild und Gleichniss, schöpferisch es neu gestaltend, verwerthet, wollte auch er gewahren. Vom dichterischen Gebilde zur Natur sich zurückwendend, verfolgte er die Spuren dieser bis auf die Quelle der den Dichter bestimmenden Eindrücke, und unwillkürlich belebte er nun seinerseits die Wirklichkeit mit den Dante'schen Gestalten. Was bei Dante ein Bild und Gleichniss ausserirdischer Dinge und Begebenheiten wurde, ward für ihn der Stoff, welchem des Dichters dramatische Erzählungen und Empfindungen als Gleichniss dienten. Er liess sich die Geheimnisse der Natur durch sie erschliessen. So ward die Wanderung durch Hölle, Fegefeuer und Paradies für ihn zur Wanderung durch Italien. Ihm zu folgen, von seinem erregten Blicke und schnell combinirenden Geiste sich die Stätten weisen zu lassen, wo Dante geweilt, mit den von ihm heraufbeschworenen Geistern Zwiesprache zu halten, hat einen sehr definirbaren Reiz. Es ist ein Träumen mit offenen Augen an lichtem Tage: in phantastischem Wechsel wird die Wirklichkeit zur Vision und Vision zur Wirklichkeit. Hass und Liebe, Sehnen und Leiden, Kämpfen und Beten — die ungeheure Leidenschaftlichkeit einer gewaltigen Vergangenheit wallt und wogt über dem ewig unveränderlichen Grunde der Natur. — Es ist hier nicht der Ort, dem Wandernden von Stätte zu Stätte, von den schroffen Felsenhöhen der Apenninen in die sumpfigen Niederungen der Maremmen von einsamen Klöstern in abgelegenen Thälern zu volksbelebten Städten, aus Pinienwäldern an die Ufer blauer Seen zu folgen, Bedeutung und Art seiner lebendigen Schilderungen im Einzelnen hervorzuheben, noch weniger ist es möglich, auf die Resultate der zahlreichen für die Biographie Dante's und die Deutung mancher Stellen in der Commedia wichtigen Untersuchungen einzugehen. Hier kann uns nur das letzte ausführliche Capitel „Dante und die Kunst" beschäftigen, welches durch 67 ziemlich gute Abbildungen illustrirt wird. B. durfte in seinen Studien über die Frage, welche Anregungen die bildende Kunst von der göttlichen Comödie empfangen und in welcher Art sie dieselben verwerthet, an Ludwig Volkmann's Schrift: „Bildliche Darstellungen zu Dante's Divina Commedia" (Leipzig 1892) anknüpfen. Hier war zum ersten Male eine kritische Sichtung und kurze Besprechung der wichtigsten aller Dante-Illustrationen gegeben worden. Volkmann hatte im Allgemeinen zwei grosse Gruppen von Handschriften unterschieden: „Zweck der einen ist, zu schildern, Zweck der andern zu schmücken." In der letzteren unterschied er wieder erstens die Manuscripte, welche nur drei Darstellungen, nämlich je eine am Anfang jedes Gesanges, sei es als Initiale, sei es als selbstständiges Bild, besitzen, zweitens, Manuscripte, welche zahlreiche Initialdarstellungen von mehr decorativer Art aufweisen und endlich drittens solche, welche mit selbstständigen Miniaturen versehen sind. An Bedeutung lässt sich diese schmückende Illustrationskunst, welche, nicht entwickelungsfähig, bald abstirbt, der schildernden

Illustrirung, welche sich der schlicht colorirten oder einfachen Umrisszeichnung bedient, nicht vergleichen. Bei dieser ergab sich von selbst die discursive Darstellungsweise, d. h. das von einheitlicher Composition absehende, verschiedene Momente der Handlung an einanderreihende Verfahren. Volkmann nun sieht in dieser Art der Illustrirung, welche auch der grösste der Dante-Illustratoren, Botticelli, angewandt, die für die göttliche Comödie wahre und richtige, da der Stoff eine „gewisse Leichtigkeit erfordere“, wenn er auch in den vor Botticelli's Zeit entstandenen Illustrationen dieser Art ein Missverhältniss zwischen den Vorstellungen des Dichters und der Künstler findet.

Mit dieser Ansicht vermag sich B., welcher die neusten der von Volkmann zuerst übersichtlich namhaft gemachten Codices, sowie einige Andere erneuter Betrachtung unterzogen hat, nicht einverstanden zu erklären. Er sieht den Grund dafür, dass die leicht behandelten, discursiv schildernden Abbildungen an Frische und Selbstständigkeit der Auffassung die meist verständnisslosen ausgeführten Miniaturen weitaus übertreffen, in der Annahme, dass die handwerksmässig arbeitenden Miniatoren der eigentlichen Kenntniss der Dichtung zumeist ermangelt hätten, indessen die Verfertiger jener flotten Zeichnungen direct von derselben inspirirt worden seien, wie denn ja häufig genug der Zeichner offenbar gar nicht Künstler von Beruf gewesen sei. Alles komme auf das phantasievolle Verständniss des Illustrators an, nicht auf die Technik. Dürfte Volkmann hierauf mit dem Hinweis auf Botticelli erwidern, welcher als grosser Künstler sich für die Federzeichnung entschieden und damit die superiore Bedeutung derselben erwiesen habe, so würde ihm entgegnet werden können, dass Botticelli für die erwählte Technik durch den Wunsch einer möglichst reichen Illustrirung, welche in der mühsamen, eigentlichen Miniatur auszuführen, allzu viel Zeit erfordert hätte, bestimmt wurde. Zugleich aber vertritt B. seine Ansicht, dass die discursive Darstellungsart eben nicht die richtige sei, auch in Bezug auf Botticelli, welcher durch sein dichterisches Vermögen, wie vielleicht kein Zweiter, zum Illustrator der Comödie bestimmt gewesen sei, seine Illustration aber der vollen künstlerischen Wirkung eben durch die Anwendung der discursiven Methode beraubt habe.

Mir scheint, dass B. Recht hat, doch handelt es sich hier um eine ästhetische Frage von so allgemeiner und weittragender Bedeutung, dass jedes nähere Eingehen auf das Problem sogleich zu weitschweifigen Auseinandersetzungen führen würde und sich daher hier von selbst verbietet. Der Historiker wird die Erklärung der umfangreichen Anwendung des discursiven Erzählens im XIV. und XV. Jahrhundert in dem Stadium der Entwickelung künstlerischer Anwendungsformen, der Psychologe speciell bei Botticelli zugleich in der Neigung zu dichterischen Vorstellungen und in dem Mangel an dramatischer Gestaltungskraft finden. Welches Gewicht aber besonders auf die historische Auffassung zu legen ist, zeigt die Thatsache, dass auch ein so andersgearteter Künstler, wie Signorelli, in den

kleinen Einzelbildern der Capelle Brigio zu Orvieto von Discursion sich nicht befreit.

Dem verschiedenen Standpunkte, welchen Volkmann und Bassermann einnehmen, entspricht es, dass wiederholt eine Verschiedenheit in der Beurtheilung des künstlerischen Werthes der Illustrationen einzelner Werke eintritt. Natürlich handelt es sich im Wesentlichen in B.'s Buch nur um eine allgemeine Charakteristik und die Hervorhebung für die Auffassung bedeutungsvoller Abbildungen.

Eine Sonderung der Codices nach ihren Entstehungsorten und damit der künstlerischen Schulen — für das XIV. Jahrhundert freilich sehr schwierig — ist noch nicht versucht. Weitere Forschungen werden hierauf bedacht sein müssen, und hierfür werden die Tafeln des Bassermann'schen Werkes sehr förderlich sein. Einzelne Vermuthungen hierüber aufzustellen, würde wenig Zweck haben, doch kann ich nicht umhin, der Ansicht Volkmann's, die Handschrift (Venedig, Maliane, cl. IX, No. 276) sei unzweifelhaft florentinisch, die von mir gewonnene, dass sie in Norditalien entstanden sein muss, gegenüberzusetzen. In dem älteren Künstler des berühmten Urbinatischen Codex der Vaticana No. 365 möchte ich mit Volkmann einen der ferraresischen, nicht wie B. will, den Mantegna'schen Schule angehörigen Meister sehen. Der Verfertiger der Abbildungen in der Handschrift Neapel. Bibl. Naz. XIII. C. 1 dürfte ein Sienese (Richtung des Ambrogio Lorenzetti) gewesen sein.

Mit Recht betont B. die auch von Volkmann hervorgehobene Thatsache, dass von allen Darstellungen des Jüngsten Gerichts und der Hölle, welche in Gemälden im Trecento und Quattrocento ausgeführt worden sind, in eigentlichem Sinne nur die Hölle Orcagna's in Santa Maria Novella direct auf Dante's Dichtung zurückzuführen ist. Fruchtbarer als der Nachweis einzelner in diesen Gemälden sich findender Beziehungen zu derselben dürfte eine Untersuchung darüber sein, in wie weit Dante's Phantasie durch die älteren Darstellungen der „letzten Dinge“ angeregt und beeinflusst worden ist. — Das ganz neue Verhältniss, in welches die Kunst durch Signorelli und Michelangelo's Schöpfungen zu dem Dichter tritt, wird für B., welcher auch den Illustrationen Federigo Zuccari's und Giovanni Stradano's, sowie dann weiter den Dante-Illustratoren unseres Jahrhunderts seine Aufmerksamkeit zuwendet, zum Ausgangspunkt der Erwägung von neuen Möglichkeiten für eine ideale Bilderausstattung der höllischen Comödie, und fussend auf seiner Auffassung von der Nothwendigkeit einheitlicher Darstellung weist er auf die unendliche, noch gar nicht ausgenutzte Fülle bildnerischer Motive hin.

Auch in dieser Hinwendung zum Lebendigen, mit welcher der kunstgeschichtliche Theil schliesst, verräth sich dieselbe Wärme der Empfindung, welche die in diesem fesselnden und anregenden Buche niedergelegten landschaftlichen Schilderungen und historischen Untersuchungen durchdringt.

H. Thode.

Corrado Ricci, Antonio Allegri da Correggio. Sein Leben und seine Zeit. Aus dem italienischen Manuscript übersetzt von Hedwig John. Cosmos, Verlag für Kunst und Wissenschaft. Berlin 1897. Mit zahlreichen Abbildungen. S. 446. 4⁰.

Die mannigfachen, vor Allem der Jugendentwickelung des Meisters von Correggio zugewandten Forschungen, welche seit dem Erscheinen von Julius Meyer's geistvoller Biographie, der ersten kritischen Behandlung der Lebens- und Schaffensgeschichte des Künstlers angestellt worden sind, liessen eine neue zusammenfassende Darstellung längst wünschenswerth erscheinen. Der hochverdiente Director der Galerien zu Parma und Modena, welcher wie kein Zweiter hierzu berufen erschien, hat sich der grossen und schwierigen Aufgabe unterzogen und uns ein Werk geschenkt, welches fesselnd in seiner lebendigen, an weitere Kreise sich wendenden Schilderung und mit Reproductionen nicht nur sämmtlicher Gemälde und vieler Zeichnungen Correggio's, sondern auch der Oertlichkeiten, Persönlichkeiten und künstlerischen Hervorbringungen des Correggioschen Wirkungskreises überhaupt ausgestattet, zugleich allen wissenschaftlichen Anforderungen entspricht. Das Leben und Schaffen Antonio Allegri's anschaulich darzustellen, ist wahrlich nicht leicht. Seitdem fasst alle die angeblichen Lebensereignisse, welche die Persönlichkeit des Künstlers dem Verständniss menschlich nahe zu bringen scheinen, als willkürliche Erfindungen einer späteren Zeit erkannt worden sind, bleibt von biographischen und charakteristischen Daten anscheinend nur wenig übrig. Schon Vasari hat bei seinem Aufenthalt in Parma so gut wie nichts erfahren können und in seiner Weise nur aus den Schöpfungen des Meisters sich ein freilich sehr undeutliches Bild von dessen Wesen gemacht. Und darauf sind auch wir heute, freilich einer viel umfassenderen Kenntniss der Werke uns erfreuend, angewiesen, da die zu Tage geförderten Documente nur trockene Angaben über geschäftliche Abmachungen enthalten. Ricci hat die in solchem Mangel unserer Kenntniss begründete Gefahr, durch eine aneinanderreihende Beschreibung und Charakterisirung der Gemälde der Monotomie zu verfallen, einmal dadurch zu begegnen gewusst, dass er eine möglichst farbige und bewegte Schilderung der historischen und culturellen Zeitverhältnisse in Correggio, Mantua, Parma und Modena gab, und dann, indem er der Darlegung der ja so eigenthümlichen Schicksale, welche Correggio's Gemälde in den letzten Jahrhunderten gehabt, einen weiten Raum vergönnte. Ob er hierin nicht etwa zu weit gegangen und durch die Verarbeitung der ausführlichen Mittheilungen über die Geschichte der Bilder — so werthvoll dieselben an sich culturgeschichtlich auch sind — in dem Text nicht der Einheitlichkeit des von dem Künstler und seinem Schaffen entworfenen Bildes geschadet hat, hierüber möchte Referent, welcher gleichzeitig mit der Abfassung einer freilich viel kürzer gehaltenen Biographie des Meisters beschäftigt war, am wenigsten ein Urtheil zu fällen sich gedrängt sehen. Vielmehr möchte er das Verdienst, welches sich Ricci durch die ge-

wissenhafte Sammlung, erneute kritische Prüfung und Mittheilung alles Wissenswerthen erworben hat, rühmend anerkennen.

Die Hauptaufgabe des Nachfolgers Julius Meyer's bestand in der Darlegung von Correggio's Jugendentwickelung. Hier galt es, gegenüber der Auffassung Morelli's, welchem wir vor allen Anderen den Nachweis einer Anzahl bisher unbekannter früher Bilder und damit die Aufklärung über wichtige Thatsachen dieser Entwickelung verdanken, Stellung zu nehmen. Wenn Ricci, die einseitige Betonung eines rein ferrarisch-bolognesischen Stilcharakters in des Meisters Werken vermeidend, mit Nachdruck den Einfluss hervorhebt, welchen Mantegna's Schöpfungen auf ihn hervorgebracht haben, so kann ich ihm hierin durchaus beipflichten. Nicht allein äusserliche Entlehnungen, sondern zu viel höherem Grade entscheidende stilistische Principien weisen mit Evidenz darauf hin, dass Correggio in Mantua selbst, wo er mit Lorenzo Costa und Dosso Dossi zusammengetroffen sein muss, also auch deren künstlerische Richtung kennen lernen konnte, sich aufgehalten hat. Aus den künstlerischen Darstellungen und den bisher viel zu wenig gewürdigten Versuchen Mantegna's in der Helldunkelmalerei, welche in der Camera degli Sposi zu finden sind, gewann Correggio die erste Anregung seiner Phantasie auf das Ideal, dessen Verwirklichung seine Lebensaufgabe wurde. Seine Studien in Mantua müssen in die Zeit zwischen 1511 und 1513 fallen, und sie sind das Entscheidende gewesen; auf das, was er vorher in Correggio oder Modena — will man an der sehr unglaubhaften Annahme, er sei bei dem schon 1510 gestorbenen Bianchi gewesen, festhalten — gelernt, kommt es nicht sonderlich an. Die Beweise für das Verhältniss zur Mantegna'schen Kunst, welche Ricci beibringt, und die ich in meiner Arbeit noch bereichern konnte, sind so zahlreiche und so schlagende, dass damit die bis auf die neuere Zeit allgemein giltige Ansicht wieder zur vollen Autorität kommt. Habe ich mit meiner, bereits früher ausgesprochenen, bisher aber von anderer Seite noch nicht berücksichtigten Vermuthung, das Girolamo dei Libri zugeschriebene Bild der Madonna mit dem kleinen Johannes und Seraphim im Louvre sei von Correggio und zwar das früheste seiner bis jetzt bekannten Bilder, so würde der unmittelbare Anschluss des Künstlers an Mantegna noch viel stärker hervortreten, denn dieses schöne, sicher weder dem Libri noch einem anderen Veronesen zuzuschreibende Werk, zeigt eine ganz directe Benutzung und Nachahmung Mantegna'scher Werke, (vgl. die Bilder in Verona, Turin und in der Brera, auch für den eigenthümlichen Augenaufblick), wenn auch in der Weichheit der Modellirung und dem sanften Clairobscur die originelle malerische Begabung Allegri's zu Tage tritt.

Andererseits ist nun gewiss nicht zu leugnen, dass dieser auch von Costa'schen, ja vielleicht auch Dosso'schen Gemälden sich beeinflusst zeigt; Mantegna'sche und Ferraresi'schen Elemente gehen so einen Bund ein, aber freilich in der Weise, dass das starke Genie des jugendlichen Lernenden sich in seiner Eigenart umbildend und neubildend geltend macht.

Vor Allem die Madonna in den Uffizien, die „Geburt Christi“ bei Cavaliere Crespi und die „Verlobung der Catharina“ bei Dr. Gustavo Frizzoni zeigen diese Mischung verschiedenartiger Elemente, während die Madonna in Sigmaringen das Mantegna'sche Element, freilich schon sehr in Correggio's eigene Gefühlsweise übersetzt, stärker hervortreten lässt. Bezüglich der drei erstgenannten Bilder scheint nun Ricci, welcher sie in die Mantuaner Periode versetzt, durchaus Recht zu haben (das Gemälde in Sigmaringen verlegt er in eine etwas spätere Zeit).

Dagegen muss es nun unbegreiflich erscheinen, wie Ricci und die anderen neueren Forscher die auf die Mantegna'-Ferraresische Phase folgende Lionardo'sche leugnen können. Mit einem kurzen Hinweis darauf, dass Correggio wohl Bilder von Lionardo gesehen haben mag, ist die Frage durchaus nicht abgethan. Correggio's späteres Schönheitsideal, welches trotz grösserer Fülle und Weichheit doch dem Lionardo'schen auf das Engste verwandt erscheint, nnd die Art seines Helldunkels sind ohne die Annahme einer starken Beeinflussung durch Lionardo ganz unerklärlich. Wie ist es nur möglich gewesen, die doch auf den ersten Blick eindringlichst ins Auge springenden Lionardo'schen Züge in den kleinen Madonnen des Museo Malaspina in Pavia und des Museo civico in Mailand zu verkennen? In diesen Bildern, welche auf die eben erwähnten zeitlich folgen, tritt ja in Form und Farbe ein ganz neuer Stil hervor, ein Stil, der in den Madonnen des h. Franz, dem „Abschied Christi von der Mutter“ (Mr. Benson, London) und in dem Ashburton'schen Altarwerke der h. Martha nun weiter entwickelt ist. Woher anders stammt denn dieses lange, schlanke Oval der Frauenköpfe mit der langgebildeten Nase und dem süss lächelnden Munde, das inbrünstige Schweigen und Schauen der Heiligen, die sinnlich lebendige Auffassung Johannes des Täufers, das weiche Clairobscur, ja auch Vieles in der Farbenwahl, als von Lionardo? Nur eine Voreingenommenheit durch die These, dass Correggio durch und durch ferraresisch in seiner Kunst sei, konnte eine längst erkannte und speciell von Julius Meyer in helles Licht gerückte Thatsache wieder verschleiern. In mancher Beziehung lässt sich das Wesen desselben demjenigen Raphael's vergleichen. Eine ungemeine Sensitivität machte ihn für künstlerische Eindrücke sehr empfänglich, nur dass seine Eigenart in der inneren Verarbeitung des Geschauten sich frühzeitiger stärken konnte, als es bei Raphael der Fall gewesen ist.

Lionardo's Werke waren nun aber danach angethan, ihn in seinem eigensten Gefühl zu bestärken, sie liessen ihn das in ihm schlummernde Ideal gleichsam erst entdecken. Wo aber konnte er dieselben so studiren, wie es aus seinen Bildern hervorgeht, als in Mailand? Mich däucht, man müsse unbedingt an der Annahme festhalten, dass er von Mantua aus in jene Stadt gegangen sei, wo er 1513 die Gelegenheit gehabt, Lionardo selbst zu begegnen und wo er vermuthlich wenigstens jenes eine in Pavia aufbewahrte Bildchen ausgeführt haben dürfte. Dann kehrt er nach

Correggio zurück und es entstehen die Madonna des h. Franz (1514), die kleine Madonna des Museo artistico in Mailand und etwas später der „Abschied Christi“ und das Altarwerk der h. Martha. Die Madonna Campori, welche Ricci hier anführt, möchte ich nicht in diese Reihe, die zweite Periode charakterisirenden Lionardo'schen Schöpfungen, sondern vor 1518 versetzen.

Konnte ich Ricci's Auffassung der letzteren nicht beistimmen, so scheinen mir seine Ausführungen über die den Jahren 1517 und 1518 zuzuweisenden Bilder: die „Ruhe auf der Flucht“ in den Uffizien, die „Zingarella“ in Neapel, die „Madonna“ im Prado und die „Heilige Familie“ in Hamptoncourt volle Zustimmung zu verdienen. Die Frankfurter „Madonna von Casalmaggiore“ sehe ich mich durch einen wiederholten Vergleich gezwungen, jetzt in eine spätere Zeit, nämlich in den Anfang der zwanziger Jahre zu verlegen, aus Gründen, die ich in meiner Biographie des Künstlers darlege. Uebrigens ist es ein Irrthum, wenn Ricci das fast lebensgrosse Figuren enthaltende Gemälde ein Bildchen nennt und angiebt, es sei 1517 datirt; auch glaube ich den Beweis der Identität dieses Bildes mit der „Madonna von Casalmaggiore“ welche in der Galerie der Modenesischen Herzöge sich befand, erbracht zu haben.

Was der Verfasser über die Malereien in Novellara, über die „Madonna von Albineo“ und den „bei der Gefangennahme fliehenden Jüngling“ auf Hand einer genauen Kritik der Quellen sagt, verdient besondere Beachtung.

Mit der Uebersiedelung Correggio's nach Parma behufs Ausführung der Fresken in S. Paolo, welche Ricci 1518 entstehen läst, schliesst die Periode, für deren Schilderung eine Auseinandersetzung mit den neuen Resultaten der Forschung nothwendig war. In Bezug auf des Künstlers späteres Meisterschaffen, welches in umfangreichen Kapiteln: „Die Camera di S. Paolo“, die „Fresken von S. Giovanni Evangelista“ und minder bedeutende Werke, die „Kuppel des Doms“, die grossen „Altargemälde“, die „mythologischen und allegorischen Bilder“ behandelt wird, sind die Hauptthatsachen ja nur von Julius Meyer festgestellt worden, und es würde zu weit führen, sollten Ricci's abweichende, berücksichtigende und ergänzende Mittheilungen alle im Einzelnen verzeichnet werden, zumal Referent bei einer Stellungnahme in strittigen Fällen über aufklärende Datirung sich nur wiederholen könnte, da er an anderen Stellen seiner Meinung Ausdruck gegeben. Nur eine Ansicht, welche von derjenigen aller besseren Forscher abweicht, sieht er sich genöthigt, auch hier hervorzuheben, die in früherer Zeit von verschiedenen, unter Anderen Mengs und Burkhardt vertretene Ansicht nämlich, dass Correggio und zwar vor Beginn der Malereien in S. Paolo in Rom gewesen sein und die Werke Raphael's und Michelangelo's kennen gelernt haben muss. Dass die Chronologie diese Annahme unmöglich mache, wie Ricci, der sie kurzweg ablehnt, meint, ist nicht richtig. Für einen, freilich nicht langen Aufenthalt in Rom bleibt

Zeit genug in der zweiten Hälfte von 1517 (oder auch im Jahre 1518) übrig. Wieder wie bei einigen früheren Werken in Bezug auf Lionardo, ist der ganz neue Stilcharakter, welcher in den Gemälden von S. Paolo und dann in deneu von S. Giovanni auftritt, entscheidend für mich gewesen. Ja, auch in diesem Falle scheint nun in den Putten und der „Diana von S. Paolo“, wie in den Apostelgestalten, Evangelisten und Kirchenvätern in S. Giovanni das Nachklingen der Eindrücke, namentlich von Raphael's Werken so ersichtlich, dass die Behauptung einer blos allgemeinen, im Wesen Correggio's begründeten Verwandtschaft durchaus ungenügend erscheint. Den directen Zusammenhang der Wand- und Kuppelmalereien, selbst noch derjenigen im Dom, mit den Schöpfungen der grossen Meister in Rom zu leugnen, hiesse Correggio's Werke für ganz unbegreiflich erklären. Selbst das grösste Genie schafft eine so wunderbare neue Welt nicht aus dem Nichts — was Correggio, mächtige Eindrücke umgestaltend, an Neuem, höchst Bedeutendem gebracht hat, bleibt erstaunlich genug, um ihn selbst als ein Genie zu machen, ohne dass man doch den Einfluss der künstlerischen Ideen und Ausdrucksformen eines Melozzo, Raphael und Michelangelo zu leugnen brauchte. Die nähere Begründung dieser Ansicht, für welche freilich viel weitergehende, ganz directe Nachweise noch im Einzelnen von mir hätten beigebracht werden können, habe ich in meiner Biographie gegeben und brauche deshalb hier nicht weiter darauf einzugehen. —

Nach der Hervorhebung der Meinungsverschiedenheiten, welche der Beurtheilung durch andere Kenner des Correggio'schen Kunst anheimgegeben seien, erfreut die erneuerte Betonung des Werthes, welchen diese Publication für den Forscher wie für das grössere Publicum besitzt. Die dichterische Lebendigkeit der Schilderungen, das warme Gefühlsverständniss für Geist und Wesen des Meisters, die hierin begründete Freiheit in der Beurtheilung des künstlerischen in diesem Schaffen uns entgegentretenden Problems werden nicht ohne heilsamen Einfluss bleiben. Denn auch fast über alle anderen bewunderten Meister, für dessen Kunst sich zu begeistern man in unserer Zeit immer mehr verlernt hat, seine über die Kritik und momentane Geschmacksrichtung erhobene Stellung unter den grössten aller Zeiten zu sichern, — in diesem hohen Sinne fasste Ricci seine Aufgabe, und der Dank und Lohn hierfür wird nicht ausbleiben.

H. Thode.

Gli Affreschi del Pinturicchio nell' Appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano riprodotti in Fototipia con un commentario di **Francesco Ehrle** S. J. e del Comm. **Enrico Stevenson** Danesi-Editore Roma 1897.

Die päpstlichen Ceremonienbücher, aus denen Mabillon im Museum Italicum ältere noch erhaltene Fragmente veröffentlicht hat, die von Johannes Burchard seit December 1484 zuerst gewissenhaft geführt worden sind und gleichzeitig in Bruchstücken des Patrizi Piccolomini und des

Sigismundo de Sigismundis vorliegen, die dann Paris de Grassis, Biagio von Cesena, die beiden Firmanus, Mucanzius und Alaleone bis über das Cinquecento hinaus fortgesetzt haben, wurden für die Bau- und Kunstgeschichte Rom's bis heute noch nicht so gewürdigt, wie sie es verdienen. Einerseits wohl, weil ausser dem Diarium Burchard's alle diese Ceremoniali noch unedirt sind, andererseits aber auch, weil die Resultate, welche die zeitraubende Lecture dieser dickleibigen, schlechtgeschriebenen Bände ergiebt, in der Regel in keinem Verhältniss zur aufgewandten Mühe stehen.

Und doch wäre ohne Burchard's Diarium eine Orientirung im älteren Vaticanischen Palast, wie sie in den ersten Paragraphen der glänzenden Publication des Appartamento Borgia gegeben wird, überhaupt unmöglich gewesen. Allerdings kam den Verfassern die kritische Ausgabe Thuasne's zu Hilfe, aber bei der oft sehr geringen Zuverlässigkeit dieser Edition wurde eine Vergleichung des Textes mit den Handschriften zur Nothwendigkeit, und erst die mühseligste, scharfsinnigste und gewissenhafteste Sichtung und Bearbeitung eines überreichen Materials konnte zu so gesicherten Resultaten führen, wie sie P. Ehrle in den ersten 25 Seiten der Folioausgabe bietet.

Die Summe der unternommenen topographischen Untersuchungen, so etwa heisst es am Schluss der knapp und klar gehaltenen Ausführungen, in welchen mit überlegener Sicherheit alle Räume im ersten Stockwerk des Palastes Nicolaus V. mit den Angaben Burchard's identificirt werden, führt uns dahin, das Appartamento Borgia, welches den Malereien Pinturicchio's seinen Ruhm verdankt, als den Strahlenpunkt und den intimsten Schauplatz des glänzenden Hoflebens anzusehen, das sich unter Alexander VI. im Päpstlichen Palast entfaltete. Eine lange Flucht halböffentlicher Prunkgemächer schützt gleichsam die camere secrete vor der profanen Menge. Vor der Sixtinischen Capelle breitet sich die Sala Regia aus, ein Festsaal grossen Stils wie die einst getrennten, heute verbundenen Hallen der Sala Ducale; es folgen an den unteren Loggien Bramante's entlanglaufend, die für die grossen Würdenträger der Kirche und für besondere Ceremonien reservirten Gemächer der Paramente, des Papagallo und der Udienza und endlich der Saal der Päpste, der heute ganz zum Appartamento Borgia geschlagen ist. Dann erst öffnen sich die Privatgemächer des Papstes, welche bis zur Torre Borgia hinübergehen und auch die beiden Zimmer des Seitenflügels umfassen, der den Hof des Portoncin di Ferro vom Hof des Papagallo trennt und heute zum Quartier der Guardie Nobili gehört.

Auch die Stanzen Raffael's im zweiten Stockwerk, welche für die Epoche Alexander VI. schon deswegen Bedeutung haben, weil Cesare Borgia sie in seinen glücklichsten Zeiten bewohnte, die „kleine Capelle“, welche sich ungefähr auf den Fundamenten der heutigen Paolina erhob, der Palazzo der Camera apostolica und die „Camere nuove“, sie alle wurden in den Kreis dieser Forschungen gezogen, weil nur im Zusammenhang mit allen Gebäuden und Gemächern, welche Burchard nennt, sich

die einzelnen Räume des Appartamento und der anstossenden Säle mit seinen Angaben vereinigen lassen.

Besondere Schwierigkeiten musste die Bestimmung des heute zerstörten Palastes bieten, in dem sich die „Camera Apostolica“ und die „Camere nuove“ befanden, die schon durch ihren Namen leicht zu einer Verwechselung mit den neu hergerichteten Gemächern Alexander VI. führen konnten und in der That geführt haben. Dieser nach Innocenz VIII. benannte Palast blickte mit der Südfassade auf den Vorhof von St. Peter und öffnete sich nach Norden auf den Hof, wo die Cardinäle die Pferde zu besteigen pflegten und wo sich nach Westen in einer Linie mit der Loggia der Segenspendung das Hauptthor in den Vatican aufthat. Die, wie es scheint, ziemlich beschränkten Räume dort dienten u. a. zu den Sitzungen der Auditoren della rota, man beherbergte hier fürstliche Personen wie den vielbesprochenen Bruder des Grosstürken, Dschem († 1495 in Neapel), den König Carl VIII. von Frankreich, und am Gründonnerstag jeden Jahres erschien hier auch Alexander VI., um in einem der neuen Gemächer die Ceremonie der Fusswaschung vorzunehmen.

Erschwerten die in drei umfangreichen Bänden einer überdies nicht streng kritischen Ausgabe zerstreuten Angaben Burchard's einerseits die Aufgabe der Verfasser, so kam ihnen andererseits die wunderbare Consequenz und die zähe traditionelle Ueberlieferung zugute, die sich im Vatican selbst auf Gebäude und ihre Benennungen erstreckt. Es geht schon aus dem Lobgedicht des Aurelio Brandolini auf Sixtus IV. hervor, dass sich die „capella major“ — der officielle Ausdruck für die grosse Palastcapelle — über den Fundamenten eines älteren Heiligthums erhob, das Petrus Amelii in seiner Beschreibung der Canonisation der h. Brigitta i. J. 1389 ebenfalls ausdrücklich als magna capella sacri palatii prope S. Petrum bezeichnet. Eine ähnliche Beziehung hat P. Ehrle — der hochwürdige Präfect der Vaticana hat sich gerade um diesen Theil des ersten Capitels besondere Verdienste erworben — zwischen der älteren Capella minor und der heutigen Paolina nachgewiesen, und ebenso vollständig entspricht die moderne Sala regia der aula prima bei Burchard, wie die Sala ducale heute unter einem Namen die „aula secunda“ und die „aula terzia“ vereinigt. Ohne Weiteres überzeugend sind die Beweise, welche für die Identification dieser Namen erbracht werden und gleichzeitig erhalten wir für die modernen Bezeichnungen die historische Begründung, indem in der „aula prima“ die Gesandten von Kaisern und Königen empfangen wurden, während der Papst in der „aula terzia“ dem westlichen Theil der Sala ducale den herzoglichen Gesandten Gehör ertheilte.

Die Zimmer der Paramente und des Papagallo, welche mit der kleinen Camera dell' Udienza den Verbindungsflügel bilden zwischen Sala regia und ducale und dem Appartamento Borgia werden zunächst als Vorzimmer intimeren Charakters für Personen von Rang bezeichnet. Verschiedene Beschreibungen fürstlicher Besuche in Burchard's Diarium schildern sie als solche, ohne damit die Bedeutung dieser Gemächer für

das Hofleben des Papstes zu erschöpfen. Während die Cardinäle sich in der Regel in der Camera dei Paramenti für die Feierlichkeiten in der Sistina umkleideten, empfing der Papst die kirchlichen Gewänder in der Camera del Papagallo, wo ihn die Cardinäle erwarteten, wo gelegentlich auch wohl ein geheimes Consistorium abgehalten wurde und wo vor Allem der h. Vater am Sonntag Laetare die goldene Rose weihte und am 24. December Schwert und Barett segnete, die in der Weihnachtsnacht in der Sistina einem fürstlichen Gaste überreicht zu werden pflegten, oder einem seiner Gesandten als Vertreter. Endlich wurden unter Burchard noch die Leichen der Päpste Sixtus IV., Alexander VI. und Pius III. in der Camera del Papagallo ausgestellt, bevor man sie in die sixtinische Capelle und von dort nach St. Peter hinübertrug.

In der kleinen Camera dell' Udienza, welche aus dem Papagallo in den Saal der Päpste hinüberführt, pflegte der Papst Cardinäle und Fürsten in besonderer Audienz zu empfangen und hier berieth man darüber, wem die goldene Rose zu übersenden sei; aber da Burchard diesem Raum die verschiedensten Namen giebt, da ausserdem noch eine andere Camera dell' Udienza im päpstlichen Palast existirte und überdies der Text bei Thuasne die Verfasser im Stich liess, konnten die Bestimmungen nur mit grösster Vorsicht nach einer Vergleichung des Textes mit den Handschriften unternommen werden, worüber in den ausführlichen Anmerkungen gewissenhaft Rechenschaft abgelegt worden ist.

Der Saal der Päpste wird in den Ceremonienbüchern am häufigsten genannt. Aber der Name bezieht sich nicht nur auf den ersten Saal im ersten Stockwerk, mit dem man heute die Wanderung durch die Gemächer Alexander's VI. beginnt, sondern auch auf den Constantinsaal im zweiten Stock, „sala superiore dei Pontefici“. Die Herkunft dieses Namens ist dunkel — vielleicht leitet er sich von älteren Papstportraiten ab — und von der ursprünglichen Ausstattung beider Säle haben wir heute keine Vorstellung mehr, da das Fresko Pinturicchio's in der Engelsburg, die Obedienzleistung Carl's VIII. im unteren Saal der Päpste darstellend, zu Grunde gegangen ist und da hier schon im Jubiläumsjahre 1500 die Decke einstürzte, den Papst selber und einige Hofleute unter den Trümmern begrabend. Alexander VI., welcher gerade Audienz ertheilte, wurde damals wie durch ein Wunder gerettet, während man drei seiner Edelleute, unter ihnen einen Bruder des Agostino Chigi todt aus dem Schutt hervorzog.

Die Berichte Burchard's über die vielen Feste und Ceremonien, welche im unteren Saal der Päpste gefeiert wurden, sind mit grösster Treue zusammengestellt, doch lassen sich dieselben noch durch einige interessante Angaben früherer und späterer Ceremonienbücher ergänzen. Am 3. Juni 1490 versammelte Innocenz VIII. hier die ausserordentlichen Gesandten der Fürsten Italien's und des Auslandes, um sich gegen die immer drohender werdende Türkengefahr zu rüsten; Alexander VI. und sein ganzer Hofstaat hörten im Saal der Päpste mit grösster Befriedigung die Predigt eines zehnjährigen Dominicaners; Julius II. weihte hier am

9. April 1504 sechs Bischöfe, unter denen sich Burchard selbst befand, und endlich wurden von den Päpsten regelmässig in diesem Saal die wächsernen Agnus Dei gesegnet im ersten und dann wieder im siebenten Jahre ihrer Regierung. Eine solche Ceremonie beschreibt Biagio von Cesena (Rom, Nationalbibliothek Bd. II, p. 93 b) ausführlich und erzählt zum Schluss, dass Clemens VII. die öffentlichen Consistorien im Saal der Päpste abhielt. Francesco Firmano (Vaticana Urbinate 638 p. 78a) erzählt bei der Beschreibung der Allerheiligenvigilie d. J. 1538: „Fuerunt celebratae vespere in aula Pontificum, quae nunc servit pro capella Papae." Der Saal der Päpste diente also Paul III. als Hauscapelle, während Michelangelo das Jüngste Gericht malte, und er wurde schon von Sixtus IV. in derselben Weise benutzt während des Baues der Capelle in den siebenziger Jahren des Quattrocento.[1])

Eben so häufig wie in Burchard's Aufzeichnungen die grossen Prunkgemächer genannt werden, die sale regia und ducale, die camere dei Paramenti und des Papagallo und endlich der Saal der Päpste, ebenso selten ist von den camere secrete die Rede, die Gemächer, welche im strengen Sinne allein das Appartamento Borgia ausmachen. Aber gerade solch' Stillschweigen charakterisirt am besten ihren Gebrauch als Privatzimmer des Papstes, zu welchen selbst dem wackeren Ceremonienmeister nur ausnahmsweise der Zutritt offen stand. In der That erfahren wir zu Lebzeiten Alexander's nichts über die Benutzung der einzelnen Räume. Erst nach seinem Tode drangen die Dienerschaaren in die verlassenen Gemächer, die stummen Zeugen all' des Glanzes und all' der Greuel der Borgia. Fürchterliche Scenen spielten sich damals in diesen Zimmern ab, nachdem Don Micheletto, der Henkersknecht des schwererkrankten Cesare, unter Todesdrohungen die Schlüssel erpresst hatte und nun mit räuberischen Händen Alles davonschleppte, was ihm von den unermesslichen hier aufgehäuften Schätzen des Papstes unter die Hände kam.

In der ersten Kammer des Seitenarms zwischen dem Hof des Papagallo und dem Hof des Portoncin di Ferro, dessen Verbindungsthür mit dem Gemach der sieben freien Künste heute zugemauert ist, war Alexander VI. gestorben. Im Saal der freien Künste wurde seine Leiche aufgebahrt und dann durch die Flucht der geheimen Gemächer in die Camera del Papagallo getragen. Allerdings verschweigen die Verfasser ihren Lesern nicht, dass sich die Angaben Burchard's über das Sterbezimmer Alexander's VI. auch auf das erste Gemach der Torre Borgia beziehen lassen, welches an der anderen Seite an den Saal der freien Künste stösst. Aber ihre Gründe, warum das stille, abseitsgelegene Gemach der Guardie Nobili als Schlafzimmer Alexander VI. den Vorzug verdient, sind so stichhaltig, dass man ihnen mit voller Ueberzeugung zustimmen kann.

Vor den Borgia sehen wir schon Innocenz VIII. sich im ersten

[1]) Jacob von Volaterra, Diarium Romanum. Muratori rer. Ital. scr. XXIII, p. 159.

Stock des Palastes Nicolaus' V. bewegen, wo Theodorina und Battistina Cibo ihre Hochzeiten begingen. Das Zimmer der „Misteri“ neben dem Saal der Päpste wird bei diesen Festlichkeiten als „sopra la vigna“, „supra hortum“ gelegen bezeichnet, ein Ausdruck, der wenigstens eine Andeutung enthält von dem freien, herrlichen Blick, der sich damals von den nach Norden gelegenen Fenstern des Appartamento auf die Gärten und Terrassen des Belvedere öffnete.

Pius III. starb, wie die Verfasser annehmen, in demselben Gemach wie Alexander VI. Er hatte die ganze Zimmerflucht wie seine Vorgänger bewohnt und war im Saal der freien Künste zum Cardinal-Priester und Bischof geweiht worden.

Auch Julius II. bewohnte bekanntlich die ersten Jahre seiner Regierung die Räume Alexander's VI., bis ihn der tägliche Anblick seines verhassten Vorgängers in das obere Stockwerk vertrieb. Er scheint im Saal der freien Künste gespeist zu haben, und an der Allerheiligenvigilie 1512 gab er den Gesandten von Parma im Saal der Päpste ein Gastmahl, wo er vor zwei Jahren auch die Agnus Dei geweiht hatte.[2]) Niemals seitdem haben die Päpste dauernden Wohnsitz im Appartamento Borgia genommen, dessen weitere Geschichte bis auf die eben vollendete Restauration in den letzten Paragraphen des inhaltsvollen ersten Capitels erzählt wird.

Bewohnten die Päpste im XV. Jahrhundert das untere Stockwerk im Palast Nicolaus' V. und die Nepoten das obere — wie es von Alexander VI. und Cesare Borgia feststeht — so wird für das XVI. Jahrhundert das umgekehrte Verhältniss bewiesen. Das Wappen des Cardinals San Carlo Borromeo, des Nepoten Pius IV., entdeckte P. Ehrle in der Laibung des ersten Fensters im Saal der Päpste; vom Cardinal Aldrobandini, dem Nepoten Clemens' VIII., heisst es, dass seine Wohnung unter der des Papstes lag, der in den Gemächern Raffael's wohnte. Eine von den Verfassern angeführte Interpolation zum Diarium Infessura's aus dem XVI. Jahrhundert erwähnt beiläufig, dass die päpstlichen Nepoten in der Torre Borgia zu wohnen pflegten.

Nachdem die Nachfolger Petri in den von Sixtus V. begonnenen Palast übergesiedelt waren, schweigen alle Diarien über das Appartamento Borgia, welches nur noch gelegentlich fürs Conclave mit benutzt wurde, und schon Taja beklagt im Jahre 1712 mit bitteren Worten den Verfall der Wand- und Deckenmalereien Pinturicchio's.

Erst Pius VII. versuchte nach seiner Rückkehr aus Frankreich im Jahre 1815 die Wiederherstellung der Zimmerflucht Alexander's VI., um hier nacheinander die vaticanische Pinakothek und das Museo Miscellaneo

[2]) Der Grund, weswegen der Papst im Jahre 1510 die Agnus Dei im unteren Papstsaal weihte und nicht im oberen, ist für die Baugeschichte des Palastes nicht uninteressant und soweit ich sehe, den Verfassern nicht bekannt geworden. Ich führe ihn deshalb mit Paris' eigenen Worten an: Credo quia cum hac aula fortior sit in solario, nam capidea fornix substinet illud solarium, et superius solarium et sligneum et quasi curvum et debile. (Cod. Corsinianus 983 II p. 83b.)

aufzustellen. Gregor XVI. und Pius IX. schlugen die Säle, welche sich wegen ihrer schwachen Beleuchtung zu einer Gemäldegalerie wenig eigneten, zur Bibliothek, welche endlich Leo XIII. im Mai 1891 zu räumen begann, um die unschätzbaren Frescobilder Pinturicchio's und seiner Schule der Menschheit zurückzugeben.

Eine sehr sorgfältig geführte Untersuchung über die Baugeschichte des Palastes Nicolaus' V. und der Torre Borgia von ihrer Entstehung bis auf die modernen, eben vollendeten Restaurationen schliesst das Hauptcapitel der ganzen Publication, die Geschichte des Appartamento Borgia, ab. Die Resultate, welche Enrico Stevenson über diesen bis dahin halbmythischen Theil des vaticanischen Palastes vorlegen kann, sind sehr beachtenswerth. Vor Allem wird der festungsartige Charakter des ursprünglichen Bauwerkes betont, das sich wahrscheinlich auf den Trümmern der Leoninischen Mauer erhoben hat. Derselbe ging schon verloren, als Julius der II., um den Constantinssaal einzuwölben, das obere, theilweise schon unter Paul II. angelegte Stockwerk bis unter die Zimmer des Thurmes hinauf erhöhte, der damals gleichfalls eine andere Gestalt erhielt. Ein Vergleich der beigefügten Textabbildungen (Seite 9 und 31) veranschaulicht aufs Klarste, wie das feste Schloss mit Thurm und Zinnen durch den Aufsatz des letzten Stockwerks auf dieselben völlig verändert und dem grossen Gebäudecomplex eingefügt wurde, welcher heute den Hof des Belvedere umgiebt. Mit grosser Klarheit wird an den Monumenten selbst ihre Geschichte illustrirt. Wir erfahren, dass der Theil des Palastes, welcher die beiden Papstsäle umfässt, über einem älteren Bau sich erhob, dass die Fortsetzung aber, welche im unteren Stockwerk die drei Zimmer der Misterien, der Heiligenleben und der freien Künste bilden, vom Fundament bis zu den Zinnen eine ebenso einheitliche Leistung Nicolaus' V. ist, wie die Torre Borgia ganz Alexander VI. angehört. Der Unterschied des restaurirten Palastbaues und des völlig neugebauten, der sich an der Fassade nach dem Belvederehof zu, durch eine senkrechte Scheidungslinie in der äusseren Mauer zwischen dem zweiten und dritten Fenster aufs deutlichste kundgiebt, wird endlich auch im Inneren des Schlossflügels durchgeführt. Vor Allem waren die Papstsäle mit flachem Holzplafond überdeckt, die folgenden Räume aber alle eingewölbt; das Mosaik der Fensterbänke in den ersteren kehrt bei den letzteren nicht wieder und wird mit guten Gründen wie ein Theil des Opus Alexandrinum in Raffael's Stanzen für Nicolaus V. in Anspruch genommen; doch geht Stevenson wohl zu weit, wenn er auch das Mosaikpaviment der Sistina früher entstanden sein lässt als die Capelle selbst, erwähnt doch Sigismondo de Conti das Opus tessellatum ausdrücklich als Ruhmestitel Sixtus IV.

Der glückliche Fund einer halbzerstörten Inschrift endlich an der Aussenfassade unter den Zinnen mit der unversehrten Jahreszahl 1454 bezeugt, dass der Palastbau noch zu Lebzeiten Nicolaus' V. († 24. März 1455) beendet worden ist, der aber, wie u. a. das Fehlen aller Wappenembleme an den Fenstern zu beweisen scheint, das Einsetzen der marmornen Fensterrahmen nicht mehr erlebt hat.

Die nun folgende Restaurationsgeschichte ist nach den beiden Gesichtspunkten des Baulichen und des Malerischen eingetheilt und in allen Einzelheiten auf das Gewissenhafteste durchgeführt. Dem heutigen Bilde eines jeden Gemaches wird sein ursprünglicher Zustand gegenübergestellt. Wir erfahren, dass jedes der Gemächer seinen Kamin besass; die alten heute z. T. vermauerten Verbindungsthüren zwischen den einzelnen Gemächern werden wenigstens auf den Plänen wiederhergestellt, die Verdienste des Grafen Vespigniani um den baulichen und vor allem des Commendatore Seitz um den malerischen Theil der Restaurationsarbeiten werden anerkannt, wie sie es verdienen. Mit Recht verweilen die Verfasser besonders eingehend bei den neuen prächtigen Majolica-Fussböden des Museo Industriale von Neapel und der Firma Cantagalli von Florenz. Man hatte nur im Saal der freien Künste und in der Torre Borgia Reste des alten Fussbodenbelags gefunden, von welchen im Text die besten Stücke publicirt worden sind. Diese dienten bei der Herrichtung der modernen Fussböden als Muster, mit Ausnahme des prächtigsten unter allen im Saal der Päpste, für welchen sich Professor Tesorone auf's glücklichste an Fussbodenresten inspirirt hat, welche im Vatican noch ziemlich zahlreich aus der Zeit Pius' IV. erhalten sind.

Die Entstehungsgeschichte der Fresken wird im zweiten Capitel mit aller Ausführlichkeit unter Hinzuziehung aller Documente geschildert, welche den etwas dunklen Abschnitt im Leben Pinturicchio's nur irgend aufzuhellen geeignet waren. Man kann in der That den Verfassern die Anerkennung nicht versagen, dass ihre klare Schilderung und geschickte Composition der einzelnen Thatsachen zu einem Gesammtbilde alles, was bis heute über die Geschichte der Malereien im Appartamento Borgia gesagt ist, weit hinter sich zurücklässt. Zwischen die Fresken der Sistina, die Decorationsmalereien des Palazzo dei Penitenzieri, die übrigens Gnoli mit Sicherheit auf das Jahr 1490 datirt hat, und die Fresken der Capelle Bufalini einerseits, die Wandgemälde in Santa Maria del Popolo, in Spello und Siena andererseits schieben sich Pinturicchio's Fresken im Appartamento Borgia ein, die unmittelbar vor den heute verschwundenen Historiengemälden der Engelsburg entstanden sein müssen. Von Juni bis November 1492 war der Meister in der Chorcapelle von Orvieto thätig, wo er nur zwei Evangelisten, die Hälfte der ausbedungenen Arbeit zu Ende führte. Ende December muss er schon nach Rom gegangen sein, da ein Breve Alexander's VI. vom 29. März 1493 von fast vollendeten Gemälden spricht und die Orvietaner ermahnt, sich bis zur Rückkehr des Künstlers noch einige Tage zu gedulden. Entgegen der bisherigen Annahme führen nun die Verfasser aus, dass Pinturicchio Rom erst im Jahre 1496 verlassen hat, aus dem einleuchtenden Grunde, weil bis dahin von den noch fehlenden Malereien in Orvieto — zwei Doctoren der Kirche — nichts vollendet war. Indem sie nun die Vollendung aller Malereien bis zum 1. December 1495 hinausschieben, wo dem Meister als Belohnung für sein Werk ein gutes Stück Grundbesitz pachtweise überlassen wurde, gewinnen sie drei volle

Jahre ununterbrochener Thätigkeit für die Wandmalereien Pinturicchio's im Appartamento Borgia. Das wunderbare Dämmerlicht, in welchem bis dahin die mit schier unglaublicher Schnelligkeit ausgeführten Fresken hier erschienen, ist damit in den klaren Schein natürlicher Wirklichkeit gerückt, umsomehr, als die Verfasser den Saal der Päpste mit Recht von den geheimen Gemächern Alexander's VI. trennen und von Gemälden Pinturicchio's hier nichts wissen wollen, wie das am Ende aus Vasari's wiederholten Angaben aufs Deutlichste hervorgeht.

Allerdings treten die Verfasser, wenn sie die Malereien der Torre Borgia erst i. J. 1495 vollendet sein lassen, in scheinbaren Widerspruch mit den Inschriften an beiden Zimmergewölben, wo in lateinischen und arabischen Lettern die Jahreszahl 1494 zu lesen ist. Aber warum kann sich diese Bezeichnung nicht ebensowohl auf den Beginn und die Fortsetzung der Malereien beziehen, wie die Verfasser annehmen, als auf das Ende, wie man bisher angenommen hat?

Der Ansicht Schmarsow's, dass Andrea Bregno, der mehr als Siebenzigjährige, die Sculpturen im Appartamento Borgia ausgeführt habe, können die Verfasser nicht unbedingt beipflichten. Der Fund eines Documentes allein kann diese Frage entscheiden, aber auf die grosse Stilverwandtschaft des köstlichen Marmorfrieses im Saal der Heiligenleben mit dem Fries unter dem Holzplafond Alexander's VI. in Santa Maria Maggiore mag bei dieser Gelegenheit wenigstens hingewiesen werden.

Einige einleitende Bemerkungen über die Grottesken, deren sich Pinturicchio zum ersten Mal in der Decoration des Appartamento Borgia in reichstem Masse bedient hat, beginnen das dritte und letzte Capitel der Publication. Das Gedicht eines Schülers Leonardo's, welches in den Acten der Lincei i. J. 1876 von Govi publicirt worden ist, beschreibt aufs Anschaulichste die Begeisterung der kunstbeflissenen Jugend für die neue Decorationsweise und ihre eifrigen Studien in den neuentdeckten Grotten. Pinturicchio, der in seinen früheren Arbeiten in Rom noch ganz der älteren Art zu decoriren gefolgt ist, schwelgt hier schon ganz in den neuen Elementen, die er indessen mit weit weniger Geschmack und Massgefühl verarbeitet hat, wie Giovanni da Udine, der Meister aller Decorationsmalerei, im Saal der Päpste nebenan.

Mit der Beschreibung des letzteren beginnt auch P. Ehrle die Führung durch die glänzende Zimmerflucht Alexander's VI., indem er zunächst der Legende zu Leibe geht, dass Giotto hier Geschichten von Märtyrerpäpsten gemalt habe. Wir erfahren, dass die Angabe Platina's, auf welche sich Vasari stützt, sich auf den Papstpalast von Avignon bezieht und nicht auf den Vatican, mag auch der Name „aula Pontifium" — seit 1458 etwa gebräuchlich — sich immerhin von Papstportraiten unbekannten Urhebers herleiten, auf welche vielleicht noch die Namen und Inschriften Bezug haben, welche Giovanni da Udine und Perino del Vaga in ihrer neuen Gewölbedecoration mitverarbeiten mussten.

Ueber den älteren und modernen Schmuck der Wände, die Pius IV.

ausmalen liess, wird ausführlich Rechenschaft abgelegt. Wenn sich aber die Verfasser sogar über die mythischen Rüstungen Carl's von Bourbon und Julius' II. verbreiten, so wäre auch wohl ein Wort über die Herkunft und Geschichte der herrlichen Teppiche am Platz gewesen, unter denen vor Allem die Historie von Kephalos und Prokris nach Form und Inhalt die höchste Aufmerksamkeit verdient.

Wir treten jetzt in den Saal der Misterien ein, indem P. Ehrle zuerst Gelegenheit nimmt, sich über das Wappen der Borgia zu äussern. Auch hier werden wieder der trügerischen Tradition die eigenen, durch gründliche Forschung gewonnenen Resultate entgegengestellt, aus denen hervorgeht, dass der Stier links und das Feld mit den drei blauen Streifen auf Goldgrund rechts nicht das Allianzwappen der Borgia und Lanzol, sondern vielmehr der Borgia und Doms bedeutet, während die Strahlenkrone und die Scheibe mit den flammengeformten Streifen zu den Impresen des Geschlechts gehörte, wie sie deren jede der grossen Familien Italien's in Menge besass.

Was die stilkritischen Untersuchungen betrifft, so vertrauen sich die Verfasser nach einer knappen klaren Beschreibung der Bilder der Führung Schmarsow's an, der sich, wie bekannt, um die Entwickelungsgeschichte Pinturicchio's in Rom die grössten Verdienste erworben hat. Da ihnen vergönnt war, gelegentlich der Restauration die Fresken im Gemach der Misterien aus nächster Nähe zu studiren, hätte man wohl einige Bemerkungen über die Technik erwarten können, welche, da hier fast alle Gemälde al secco gemalt sind, auch den starken Verfall erklären muss. Die Deckenmalereien kommen überdies zu kurz. Das nicht unwichtige Factum, dass die Weissagung eines jeden Propheten sich auf das darunter dargestellte Bild bezieht, ist nicht erwähnt worden, die Inschriften der Spruchbänder selbst durften wenigstens in den Anmerkungen nicht fehlen, wo mit so peinlicher Sorgfalt selbst weit ferner liegendes Material zusammengestellt worden ist.

Der kühle, sachliche Ton, in welchem dem Leser die ersten Gemächer des Appartamento vorgeführt werden, erhebt sich auch im Saal der Heiligenleben nicht zu höherem Schwung, wo alle bisherigen Erklärer ihre Begeisterung kaum zurückhalten konnten. Eine solche Methode hat ihre Vorzüge bei einer Publication, welche den Charakter eines Quellenwerkes trägt, in welchem dem Leser nichts Anderes als unwiderlegliche Thatsachen vorgelegt werden sollen. Mag uns die fast nüchterne Art enttäuschen, in welcher hier Bild für Bild beschrieben wird, ohne nach einheitlichen Gesichtspunkten, nach inneren Zusammenhängen zu fragen, wir müssen gestehen, dass die Verfasser uns niemals im Stich lassen, wo wir eine sachliche Erklärung oder historische Auskünfte über einzelne Personen bei ihnen suchen. Wie die Frage nach dem Portrait eines Kirchenfürsten, der im Zimmer der Misterien vor der Assunta kniet, der Lösung, soweit es überhaupt möglich war, genähert ist, so werden auch unsere Kenntnisse über Andrea Palaeologo, den ich mich erinnere, zuerst in die Schaar der Portraitgestalten vom Hofe Alexander's eingeführt zu haben, auf's Beste

ergänzt. Was über den Despoten von Morea beigebracht wird, ist in der That ebenso neu und interessant wie die Bemerkung, dass Dschem in ganz ähnlicher Haltung wie in der Disputation der h. Caterina auch in den Fresken der Libreria von Siena erscheint. Allerdings werden die Portraits der Kinder Alexander's in diesem Fresco ebenso wenig anerkannt, wie man des Selbstportraits Pinturicchio's gedenkt, obwohl ein Vergleich des dritten allerdings sehr jugendlichen Kopfes links in der Ecke mit dem trefflich reproducirten Bilde des Meisters in Spello genügt hätte, um sofort die Identität festzustellen. Aber es dürfte doch auch schwer gelingen, selbst ernsten Kunstfreunden den Glauben zu nehmen, dass die dreizehnjährige Lucrezia unter dem süssen Kinderantlitz der h. Caterina dargestellt worden ist.

Wie im vorhergehenden Saal und im folgenden, so wird auch hier für die Lösung der recht verwickelten, stilkritischen Fragen Schmarsow's Autorität in Anspruch genommen; doch hüten sich die Verfasser, der Annahme zuzustimmen, Perugino habe im Gemach der sieben freien Künste — vielleicht das Studio Alexander's VI. — mit Pinturicchio zusammen gemalt. Aber trotzdem scheint ihnen die Bezeichnung „Pentoricchio“ an der obersten Thronstufe der Rettorica ein Document von zweifelhaftem Werth. Sie wagen selbst aus dem Vorhandensein dieser in natürlicher Grösse reproducirten Künstlerinschrift keine Rückschlüsse auf die Autorschaft des durch sich selber schon als Pinturicchio's Arbeit beglaubigten Frescos zu ziehen und meinen sogar, die Inschrift könnte hier von einem der Garzonen des Meisters angebracht worden sein.

Ueber die Bedeutung des Trivium und Quadrivium für Kunst und Wissenschaft im Mittelalter und der Frührenaissance erhalten wir kurze, zuverlässige Auskunft; frühere und spätere Darstellungen der sieben freien Künste von Giusto's Fresken in Padua bis auf Melozzo da Forli's Tafelbilder im Schloss von Urbino sind zum Vergleich herangezogen, und um das hier zusammengetragene ikonographische Material vollständig zu haben, wären nur noch Botticelli's Fresken im Louvre hinzuzufügen, die als geistvollste Behandlung des bekannten Stoffes vor Raffael's Schule von Athen besonderes Interesse besitzen.

Tiefer noch dringen die Verfasser in das Gegenständliche der beiden letzten Bilderreihen in der Torre Borgia ein, die als Kunstwerke weit hinter den übrigen Malereien zurückstehen. So lange wir keine documentarischen Belege über den Autor dieser Fresken besitzen — und die Hoffnung solche zu erlangen, ist sehr geschwunden, nach dem selbst P. Ehrle's unermüdliche Forschungen erfolglos geblieben sind — mag man immerhin an Schmarsow's auf Vasari sich gründende Annahme festhalten, Piero d'Andrea da Volterra, Peruzzi's Lehrer, habe die Torre Borgia ausgemalt. Mit Bestimmtheit wiesen Schmarsow und vor ihm schon Crowe und Cavalcaselle auf die ältere Schule von Siena hin, aber leider ist gerade von Meister Piero heute kein einziges Werk mehr bekannt.

Begründet sich die Verbindung der Glaubensartikel des Credo mit den 12 Aposteln ganz einfach auf die alte Legende, dass jeder derselben

bevor sie auseinander gingen, einen Artikel verfasste, so war es schwieriger, die Herkunft der Verse auf den Spruchbändern festzustellen, welche im letzten Saale die Sibyllen tragen. Die Verfasser unterscheiden drei Texte. Während der älteste griechische, im Mittelalter bereits unbekannte, sich in Bücher theilt und noch nicht einzelnen Prophetinnen zugewiesen wird, während die mittelalterlichen Texte sich auf zwei oder drei Sibyllen allein beziehen, erscheinen in der jüngsten in der zweiten Hälfte des Quattrocento überall verbreiteten Redaction auf einmal 12 Sibyllen, von denen jede eine Prophezeiung aufzuweisen hat. Pinturicchio und die Seinen hielten sich an dieser letzten volksthümlichsten Ausgabe, von welcher wenigstens noch ein deutsches Exemplar in der Vaticana bewahrt wird, in dem die Prophezeihungen der Sibyllen völlig mit den Sprüchen in der Torre Borgia übereinstimmen. Das vollständigste Quellenmaterial begleitet diese mit gewöhnlicher Sachkenntniss ausgeführten Bemerkungen; der Text der sibyllinischen Weissagungen, welche sich in der jüngsten Redaction alle auf Maria und den kommenden Weltheiland beziehen, ist in den Anmerkungen beigefügt.

Einige Bemerkungen über die Zimmer der Guardie Nobili, in denen sich einst, wie erwähnt, Alexander's Schlafgemach befand und welche dem Publicum nicht mit den übrigen Räumen zugänglich gemacht werden konnten, schliessen die prächtige Publication, welche den beiden Gelehrten des Vaticans ebensoviel Lob und Anerkennung eintragen wird, wie Leo XIII. zu Theil geworden ist, dem die Wiederherstellung des Appartamento Borgia so herrlich gelang.

Danesi's prächtige Tafeln, welche die Fresken im Einzelnen und in unzähligen Details wiedergeben, entsprechen den höchsten Anforderungen, welche man nur immer an eine moderne Prachtpublication im grossen Stile machen darf, doch wäre es vielleicht geschmackvoller gewesen, die Fototypien alle in gleichem Farbenton zu reproduciren. Der Text übertrifft jedenfalls alles, was man im Allgemeinen in ähnlichen Prachtbänden zu finden gewohnt ist. Mit äusserst glücklichem Griff verstanden es die Verfasser ein ebenso reiches wie sprödes Material kunstvoll zu formen, niemals blenden sie den Leser durch Hypothesen oder fesselnde Combinationen, wo es unmöglich war, die Wahrheit selbst zu finden. Vielmehr bescheiden sie sich entsagungsvoll wo nichts geboten werden konnte, was über ältere Forschung hinausragt; aber wir dürfen sicher sein, dass die wirklich gewonnenen Resultate — und dieselben sind vor allem für die Geschichte des Palastes Nicolaus' V. nicht gering anzuschlagen — auf festem Grund und Boden stehen und die ausgezeichnete Methode der Forschung, die mannigfachen neuen Gesichtspunkte, die es bietet, sichern dem Werk eine Bedeutung, welche weit über den behandelten Gegenstand selbst hinausragt. *Ernst Steinmann.*

Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden von **Karl Woermann,** Director der Gemäldegalerie. Herausgegeben von der

Generaldirection der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage, mit hundert Abbildungen. Dresden, Druck der Albanusschen Buchdruckerei. 1896.

Die dritte Auflage des Kataloges der Dresdener Galerie giebt uns auf's Neue einen Beweis von der grossen Gewissenhaftigkeit und dem unermüdlichen Fleisse des Directors der Sammlung. Hatte Woermann schon bei Gelegenheit des ersten von ihm herausgegebenen Kataloges bewiesen, dass er unparteiisch mit den neuesten Forschungen, auch denjenigen des Auslandes, in Fühlung bleiben wollte, so hat er mit der vorliegenden Auflage sein Ziel, einen durchaus wissenschaftlichen Katalog zu liefern, fast vollkommen erreicht.

Wenn wir an der Art der Ausarbeitung etwas aussetzen wollten, so wäre es das, was andere als einen Vorzug ansehen könnten, nämlich die unendliche Toleranz des Directors gegenüber den Meinungen Anderer. Denn jeder Kenner, dem es darum zu thun war, als solcher zu gelten, hat in diesem Buche eine von Amtswegen gastliche Aufnahme gefunden. So wird der Katalog gleichsam zum Tummelplatz der neuesten Ansichten auf dem Gebiete der Bilderbestimmung, und in diesem Turnier hält Woermann zwar mit seinem Richterspruche nicht zurück, giebt ihm aber nicht immer die Form eines endgiltigen Urtheils.

Es fragt sich nun, ob ein solches Verfahren, bei den einzelnen Bildern jede eingelaufene Meinung zu besprechen, seitens des Publicums, wie auch bei den Kennern selbst Anklang findet. Das Publicum verlangt mit Recht von dem Kataloge eine Belehrung, welche aber nicht gefördert wird, indem man es mit den Meinungsverschiedenheiten der Gelehrten in zu enge Beziehung bringt.

Da die Zahl der immer neu auftauchenden Autoritäten eine so grosse geworden ist, fällt es schwer, inmitten der vielen, sich widersprechenden Stimmen diejenige des wahren Propheten zu erkennen. Auch werden die Fachgenossen zugeben, dass ein in Fachkreisen ausgesprochenes Urtheil erst nach einer gewissen Zeit und auch unter Zustimmung der erprobten Minorität als endgiltig angesehen, und aus amtlicher Quelle der Laienwelt mitgetheilt werden sollte. Es ist demnach zu bedauern, dass durch diesen unbrauchbaren Ballast der vielen Meinungen Anderer, gerade die des Directors selbst, welche fast in allen Fällen doch die richtige ist, an Autorität verliert. Er hat die Stimmen mit Bedacht gewogen und brauchte sie nicht nochmals zum Schluss zu zählen.

Die folgenden Bemerkungen beziehen sich nur auf die italienische und spanische Schule, da mir Einzelheiten auf den andern Gebieten fernliegen.

Der erste Punkt des Kataloges, bei dem eine Einwendung zu machen wäre, ist No. 100 — Die Anbetung der Hirten (angeblich Schule Raphael's). Das Bild stammt zweifellos vom jüngeren Girolamo da Treviso, was schon von verschiedenen Seiten anerkannt wurde, wenn ich nicht irre, zuerst von Carl Ludwig. Eine Wiederholung des Bildes befindet sich bekanntlich im Christ church College in Oxford; nur darüber sind die Mei-

nungen verschieden, welches von den beiden Bildern das Original sei. Ich halte das Dresdener Bild für das weitaus bessere. Bei Nummer 155 dürfte die Ueberschrift „angeblich Correggio“ gestrichen werden, da Woermann auf Grund des Ausspruchs von Morelli doch geneigt scheint, die Bestimmung Dosso Dossi anzunehmen.

No. 174. Bildniss einer Dame in Trauer ist noch immer in der Reihe der Dresdener Tizian's aufgezählt, obwohl Woermann in seiner Anmerkung zu diesem Bilde schreibt: „Wir sind geneigt, dieses Bild mit Berenson Tintoretto zuzuschreiben, lassen ihm aber bis zur weiteren Klärung der Frage seinen Platz.“ Ich glaube kaum, dass man auf eine weitere Klärung noch zu warten braucht, da doch Jeder, der nur einigermassen mit Tintoretto vertraut ist, in diesem Portrait ein geradezu mustergiltiges Werk aus der Jugendzeit des Meisters erkennen wird. — Dass dieses Bild so lange als „Tizian“ angesehen wurde, bis es Berenson richtig als „Tintoretto“ erkannte, beweist, wie wenig noch die Werke des Tintoretto betrachtet und verstanden sind. Ich fühle mich deshalb veranlasst, eine kritische Sonderung der in Dresden unter dem Namen Tintoretto classificirten Bilder vorzunehmen. Gleich das erste der Serie, No. 265, Musicirende Frauen, ist von Woermann richtig als authentisch angegeben. Es freut uns, dass Woermann sein Urtheil in diesem Falle von dem vielfach citirten Berenson nicht hat beeinflussen lassen.

Es lohnt sich der Mühe, auf dieses Bild etwas näher einzugehen. Vor Allem dürfte es rückhaltslos als eine der allerschönsten Jugendarbeiten des Meisters anzusehen sein. Wie es leicht bei Erstlingswerken der Fall zu sein pflegt, ist auch hier die Malweise eine glatte und durchgearbeitete. Die Anordnung der Figuren ist eher eine impressionistische, wie sie überhaupt diesem Meister eigen ist, und nicht die übliche academische. Wenngleich die Figuren als Acte aufgefasst sind, so ist doch der Fluss ihrer Linien ungemein fein rhythmisch empfunden.

Reizvoll ist die Abstufung im Lichte sowie die fein berechnete Abtönung der raumtheilenden Schatten. Man betrachte daraufhin links auf dem Bilde die Frau, welche Cello spielt, wie Körper, Gewand und Instrument einheitlich im Sonnenbade sich verhalten. Auch zeichnerisch kann nichts vollendeter gedacht werden, als jene rauschenden Gewänder in monumentaler Breite angelegt, bei feinstem, stilistischem Verständniss und dabei doch in den geringsten Einzelheiten der Bewegung aufs Innigste empfunden! Anch die Gesichtstypen sind vollständig diejenigen des Meisters, und was vom Landschaftlichen im Hintergrunde sichtbar ist, entspricht seinem auch nach dieser Richtung hin überaus feinen Gefühle. Das Bild stammt nach Angabe des Inv. Guarissiti (vor 1753) aus der Galerie zu Prag. Könnte es sich hier nicht um dasselbe Bild handeln, das nach Angabe von Ridolfi von Tintoretto für Rudolf II. gemalt wurde und zu einer Serie von vier Bildern gehörte, die einst die Zimmer des Kaisers im Hradschin schmückten? Bei Ridolfi findet sich Band II, p. 41 Folgendes: „Per Ridolfo II. imperadore dipinse quattro quadri di favole per le sue

stanze, con figure a par del vivo. Le muse in uno, che ridotte in un giardino formano un concerto di musica con varii stromenti.“ Allerdings spricht Ridolfi von den *(neun)* Musen, während auf dem Bilde nur sechs weibliche Figuren zu sehen sind. Ein derartiger Unterschied zwischen einem Bild und seiner Beschreibung findet sich doch so häufig, dass man daran keinen Anstoss zu nehmen braucht. Nichts ist wahrscheinlicher, als dass Ridolfi das Bild beschrieb, ohne die Figuren gezählt zu haben. Auch Woermann scheint die Stelle aus Ridolfi bekannt zu sein, nur führt er sie bei dem Bilde „Der Parnass“ — No. 271 an, zu dessen Inhalt die Beschreibung durchaus nicht passt; es kann sich nur um eine irrthümliche Einschaltung der Anmerkung bei diesem Bilde handeln, welches offenbar ein ganz schwaches Schulbild ist.

Wie wenig überhaupt die Jugendarbeiten des Tintoretto richtig gewürdigt werden, lässt sich daraus ersehen, dass in der Sammlung der Zeichnungen des Britischen Museums das schönste mir bekannte Blatt aus Tintoretto’s verhältnissmässig früher Zeit unter dem Namen des Paolo Cagliari noch vor Kurzem ausgestellt wurde. Wir empfehlen die Photographie dieses Blattes (Braun No. 129) zum Vergleich mit dem oben besprochenen Dresdener Bilde.

No. 266 — Der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan. Dieses Bild stimmt gegenständlich mit dem in den Quellen angegebenen Bilde, welches als Arbeit des Palma Giovane sich in der Scuola di San Giovanni Evangelista befunden haben soll. Nur dass die Figur des San Giovanni hier nicht zu sehen ist. Sowohl Sansovino wie Ridolfi und Boschini lassen bei Beschreibung der Serie der Apokalypsebilder in der Scuola annehmen, dass San Giovanni sich thatsächlich auf jedem der Bilder befunden habe. Es bliebe aus stilkritischen Gründen zu entscheiden, ob dieses ein Werk von Palma Giovane sein könnte; von der Autorschaft des Tintoretto kann hier keine Rede sein.

No. 267 — Maria mit dem Kinde, zwei Heiligen und dem Stifter, ein recht unerfreuliches Bild in seiner Rohheit, mit carrikirten Typen, unbeholfener Zeichnung, ganz und gar unwürdig des Meisters, und es ist mir unbegreiflich, wie man hier auf der Eigenhändigkeit des Meisters bestehen konnte.

No. 269 — Die Rettung. Dieses berühmte Gemälde, welches hier wie auch sonst allgemein als ein Hauptwerk des Jacopo Tintoretto angesehen wird, will ich ihm unbedingt absprechen, dafür aber die Autorschaft des Domenico als das Wahrscheinlichste hinstellen. Dieser Maler sah Alles seinem Vater ab, was eben ein Maler sich bei einem andern holen kann, und lässt uns nur das Genie seines Vaters vermissen, — damit ist ja Alles gesagt; — oder, um die Worte des sehr feinfühlenden, alten Abbate Lanzi zu gebrauchen: „Segui le tracce del padre, ma come Ascanio quelle di Enea, cioè non passibus aequis.“ — Die Auffassung in diesem Bilde ist eine sehr gekünstelte, nicht treu und unmittelbar. Als Malerei ist dasselbe ebenso anspruchsvoll wie schlecht. Es sitzt darauf Alles auf flacher Leinwand und giebt dem feiner sehenden Auge keine Vorstellung von

Perspective und Atmosphäre. Die Haltung der einzelnen Figuren ist geradezu hölzern und abstossend, und zeigt den grössten Mangel an Verständniss für Form und Bewegung. In gleicher Weise schwach ist die Vertheilung des Lichtes und der allgemeine Sinn für Räumlichkeit. Man sehe nur, wie gedankenlos die Lichter auf dem Schiffe, auf der Rüstung des Ritters, am herabhängenden Seile angebracht sind, wie das Wasser eine verticale Fläche bildet. Man sehe sich auch die Köpfe genauer an, wie sie so vollständig nichtssagend und blöde sind, und man vergleiche diese mit denen des danebenhängenden Bildes No. 265 (Musicirende Frauen)! Ich denke, dass man mir bei näherer Untersuchung Recht geben wird, dass es sich hier um eine widerwärtige Pinselei handelt.

Nur noch ein Bild — No. 270, (Männliches Doppelbildniss) — wird von Woermann, sowie von dem viel citirten Berenson, als authentisch angesehen. Obgleich grobe Uebermalungen vorhanden sind, so bleibt dennoch genügend des Ursprünglichen sichtbar, um rückhaltslos behaupten zu können, dass auch hier Jacopo nicht in Betracht kommt. Schon die unwahre, photographieartige Anordnung lässt auf die dem Tintoretto folgende Generation schliessen. Betrachte man den Kopf des Knaben (von den beiden der am besten erhaltene) und man beobachte, welch' grobe und schwache Malweise in dieser lehmartigen Farbe, in den harten Umrissen, in den vorwiegend schweren schwarzen Schatten sich bekundet! Bei einem solchen Bilde genügt es, rein negativ zu verfahren, und so sehen wir uns veranlasst, ohne irgend einen Ersatz zu geben, dasselbe jedem namhaften Künstler abzusprechen.

Für No. 201 A, Die Tochter des Herodias, ist erfreulicher Weise die von Verschiedenen getheilte Ansicht, dass es sich hier um ein Werk des interessanten, wenn auch nicht sehr bedeutenden Bartolomeo Veneto handle, von Woermann angenommen worden, wenngleich er diese Bestimmung noch mit einem Fragezeichen versieht. Verweilen wir einen Augenblick bei diesem Maler, der zuerst von Morelli und seinen Freunden im Fache in ein helleres Licht gestellt wurde. Da doch Bilderbestimmungen nicht als Schulbesitz angesehen werden können, und die Beweiskraft solcher Vorschläge je nach dem Gewicht der persönlichen Autorität, geschätzt werden sollte, so erscheint es mir hier am Platze, einen Blick hinter die Coulissen zu werfen. Lassen wir zur grösseren Bequemlichkeit die von Berenson angegebene Reihenfolge an uns vorüberziehen.

Belluno 22; Douai 324; Nancy, Portrait eines Jünglings, sind mir unbekannt, somit habe ich über diese Bilder kein Urtheil.

Bergamo, Carrara 185; ebenda Graf Roncalli, Auferstehung; London, Benson, Madonna und Engel: erscheinen hier, wie die vorher genannten, auf Grund Berenson's eigener Entdeckung. Mit dem ersten dürfte er vielleicht Recht haben, mit dem zweiten hat er, glaube ich, einen Fehlgriff gemacht, bei dem dritten stimme ich ihm bei.

Uffizi 650 wurde einstens schon von Morelli in Beziehung gebracht zu einem echten Werke des Bartolomeo, das sich früher bei Sir Francis Cook in Richmond befand (Portrait eines Architekten). Doch wüsste ich

nicht, dass er des Florentiner Bildes, als Werk dieses Meisters, gedächte. Berenson nimmt es ohne Weiteres als Bartolomeo Veneto an und bedient sich der darauf befindlichen Jahreszahl 1555, um die Wirkungszeit des Meisters hiermit zu begrenzen. Ich sehe keine Gründe, weshalb man diese Auffassung gutheissen soll und erkenne übrigens keine Characteristica unseres Malers in diesem Bilde.

Frankfurt 13 u. 20 sind von Morelli angegeben und endgiltig bestimmt. Ebenso Venedig, Pal. Ducale — Madonna etc. etc. Diese und die wenigen bezeichneten Werke bieten einen genügend sicheren Boden für fernere Bestimmungen. So hat Claude Phillips die kleine Santa Caterina in Glasgow entdeckt. Der erprobten Kennerschaft von Frizzoni verdanken wir die Bekanntschaft mit dem Frauen-Portrait im Besitz des Prinzen Giorgio Doria in Genua, sowie auch mit dem männlichen Portrait, das sich jetzt im Palazzo Corsini in Rom befindet. Dieses Bild soll auch Morelli bekannt gewesen sein, obwohl er es in seinen Schriften nicht erwähnt. Mich machte schon vor Jahren Frizzoni darauf aufmerksam. Ich weiss nicht, auf wessen Autorität Salomon Reinach veranlasst wurde, Venturi zur Rechenschaft zu ziehen, dass dieser gelegentlich seiner Publication dieses Bildes nicht Berenson als Entdecker genannt hätte (S. Revue internationale des Archives et des Musées, 1897.) Dieses Portrait, wie auch das bei Captain Holford in London und ein drittes, Kniestück, in der Ambrosiana, Mailand, unter dem Namen Boltraffio, sollte Woermann mit dem Dresdener Bilde vergleichen, und ich glaube, er wird an der Urheberschaft des Bartolomeo keinen Zweifel mehr hegen. Vor sechs Jahren, als ich direct von Dresden nach Mailand reiste, und die Salome frisch im Auge hatte, war es mir vergönnt, als Erster im Portrait der Ambrosiana die mir nun vertraute Persönlichkeit des Bartolomeo Veneto wiederzuerkennen. Ich machte meinen Freund Frizzoni darauf aufmerksam, und wir Beide liessen das Bild herunterholen, um es bei bester Beleuchtung zu untersuchen. Ich hatte dabei die Genugthuung, dass Frizzoni mir seine Zustimmung gab. Vor Kurzem, als ich über Dresden nach Berlin fuhr, diente mir wieder die Salome als Ausgangspunkt für eine neue Bekanntschaft mit unserm Maler. In der Heinauer'schen Sammlung in Berlin begegnete mir eine Märtyrerin mit der Palme und offenbarte sich mir gleichfalls als Tochter unseres Bartolomeo.

Vor No. 194B, „Art der Spätzeit des Lorenzo Lotto" bekenne ich mich zur Ansicht des ungenannten, von Woermann citirten Kenners, der, im Gegensatz zu den angegebenen namhaften Autoritäten das Bild für echt hält. Ich sehe in dem Bilde die charakteristischen Züge der intimen Ausdrucksweise des Meisters.

Wenden wir uns nun der spanischen Schule zu, so verdient vor Allem der neu erworbene Murillo jede Beachtung. — Die drei, wie bisher dem Velasquez zugeschriebenen Bilder können uns dagegen nicht befriedigen, sie sind vielmehr durchaus unwürdig, unter dem Namen des genialsten aller Maler in einer Galerie wie der Dresdener dazustehen. *Charles Loeser.*

Versteigerungen.

Versteigerung der Galerie Manfrin (Venedig Palazzo Manfrin, den 24. und 25. Mai 1897) durch Cav. Giulio Sambon (Mailand, Corso Vitt. Emanuele, 37).

Die Galerie Manfrin wurde in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts von dem Marchese Girolamo Manfrin gebildet. Da er im Jahre 1849 starb, wurde sie zwischen seinen Erben, dem Marchese Antonio Plattis und der Marchesa Bortolina Plattis-Sardegna getheilt. Die Galerie des Marchese wurde in London und Paris 1868 verkauft. Aber auch aus dem Theil der Marchesa, der in Venedig verblieb, wurde in den späteren Jahren Vieles verkauft, so dass der Bestand desselben, als es unter den Hammer kam, nur einen sehr unvollständigen Begriff geben konnte von dem, was diese Sammlung war, als sie zu den berühmtesten Privatgalerien Venedig's gerechnet wurde.

Glücklicherweise verblieb ein beträchtlicher Theil der Bilder in Venedig. Das wichtigste von Allen, die sogenannte Familie Giorgione's von Giorgione, welches sich, dem Anonimo Morelliano zu Folge, einst in der Casa Gabriele Vendramin befand, wurde um 27 000 Lire an den Fürst Giovanelli verkauft. Ein Theil der besten Bilder in der venezianischen Academie stammt aus der Galerie Manfrin. Von dem venezianischen Trecentisten Nicolò di Maestro Pietro die bezeichnete thronende Madonna, No. 19. Von einem späteren oberitalienischen Meister das Portrait eines alten, hässlichen Weibes mit der Inschrift „col tempo", No. 272. Dem Torbido zugeschrieben. Die beiden Eremiten Paulus und Antonius, No. 328, mit der mystischen Inschrift: Jacopo Savoldo 1570 pinx Brixia donavit.[1]). Die Einzelfiguren Petrus und der Täufer von Moretto, No. 331 und 232. Kleine, nicht sehr bedeutende Bilder, aber die einzigen, womit der grosse Brescianer in der Galerie vertreten ist.[2]) Der herrliche

---

[1]) Undeutlich. Nach dem Katalog citirt. Diese Bezeichnung kann nicht echt sein. Das Bild zeigt entschieden Giov. Gir. Savoldo's Stil und kann auch kaum 1570 gemalt sein. Ein Maler Jacopo Savoldo ist uns sonst nicht bekannt.

[2]) Unter den Handzeichnungen (Sala IV) befindet sich unter No. 102, noch ohne Autornamen, eine aufschwebende Madonna mit Cherubim (getuschte Federzeichnung, weiss gehöht). In der Litteratur, so viel mir bekannt ist, nicht erwähnt, aber ein sicheres Werk Moretto's.

kleine St. Georg von Mantegna, No. 588. Ein bezeichnetes, ziemlich frühes „Ecce homo“ von Antonello da Messina, No. 589. Die Fusswaschung, No. 599, bezeichnet MCCCCC, früher Perugino, jetzt Maniera del Boccaccino genannt. Dadurch interessant, dass neuerdings eine Anzahl Werke in und ausserhalb Venedig's um dieses Bild gruppirt worden sind, die von einem von Leonardo beeinflussten Lombarden herrühren.[3]) Das einzige Bild, welches die Galerie von Buonconsiglio besitzt, drei Halbfiguren von Heiligen[4]), Fragment eines grossen Altarbildes mit Bezeichnung und Datum 1477, No. 602. Weniger glücklich war die Galerie mit der Erwerbung eines vermeintlichen Antonio Canale, der wahrscheinlich nur eine alte Copie nach B. Bellotti ist, No. 494. Auch einige sehr interessante holländische und vlämische Bilder sind von der Galerie Manfrin in die Academie gekommen. Das Portrait des Laurent Froimont, No. 191, welches in der Galerie noch Hugo van der Goes genannt wird, jedoch vielmehr das Gepräge Weyden's trägt. Eine bezeichnete Winterlandschaft von Isaak van Ostade, No. 177. Ein bezeichneter Jan Fyt, No. 346. Ein bezeichneter Adrian von Nieulandt, datirt 1653, No. 364. Ein guter, echter Thomas Wyck, No. 202. Endlich die sogenannte Famiglia dell' Astrologo von Jan Steen [5]). Von anderen Bildern, welche sich früher in der Galerie befanden, nenne ich: Ein Basaiti (Madonna), ein Bissolo (Verkündigung), ein Giov. Bellini (Abendmahl), ein Catena (St. Hieronymus, jetzt in der National-Galerie), ein anderer Catena (Beschneidung), ein Previtali (Presentation), ein Romanino (Pietà von St. Lorenzo in Brescia, jetzt bei Sir Ivan Guest), ein von Cima ganz abhängiger, früher Sebastiano del Piombo (Pietà)[6]) und ein Bramantino (Anb. der Könige), beide jetzt bei Lady Layard), ein Luigi Vivarini (Madonna, jetzt bei Herrn C. Loeser, Florenz), ein Marco Zoppo (Säugende Madonna) etc.

Zum Verkaufe kamen folgende Gemäld:

No. 2. Lorenzo Lotto zugeschrieben. Maria im Freien sitzend mit dem Kinde, welches dem knienden Stifter, von Sebastian und Rochus vorgestellt, den Segen ertheilt. Vor Maria sitzt die hl. Catharina, hinter

[3]) Siehe W. Bode. Archivio Storico dell' Arte, III, 192. Dieser Meister wird jetzt auch nicht mehr von der speciellen Morellischen Richtung der Kunstkritik mit Boccaccino identificirt. Siehe Gustavo Frizzoni: Giovanni Morelli e la critica moderna im Arch. St. dell' Arte, 1897. S. 98 u. f., wo ihm noch einige Werke zugeschrieben werden. Vielleicht kann das grosse Bild mit dem „Tod Maria's“, in dem Ateneo zu Ferrara, wenn auch nur als Werkstattbild, hinzugefügt werden.

[4]) Die Hl. Cosimo, Tecla und Benedict (nicht Madonna zwischen Cosmos und Damianus).

[5]) Das Bild ist bezeichnet J. Steen 1668, was der Verfasser des Katalogs nicht notirt hat. Warum das Bild die Familie des Astrologen oder auch des Alchymisten genannt wird, ist mir nicht ganz klar. Es scheint mir vielmehr eine Pfändung bei armen Leuten darzustellen.

[6]) Augenscheinlich geht das Bild auf eine Vorlage Cima's zurück oder ist vielleicht gar eine Copie nach einem Bild des Meisters.

ihr steht Joseph. Das Bild ist nicht von Lotto, wenn es auch ein Lotto'sches Gepräge trägt. Wenn Lotto's Eigenart auch unnachahmbar war, versuchten doch mehrere Künstler bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein, seinen Stil zu copiren. Ich nenne den Bergamasken Caversegno, Durante da Force, Caldarola und später Enea Salmeggia und Cavagna[7]. Von einem von diesen dürfte diese schwache Nachahmung herrühren.[8] (Lire 2700.)[9] — No. 4. Giovanni Cimabue zug.: Madonna mit dem Kinde in einer Mandorla von blauen und rothen Cherubim gebildet. Unten Johannes und St. Benedict. Giottesk. (L. 125.) — No. 8. Domenico Feti: Das Johanneskind im Walde mit einem Lamme liegend. Scheint echt zu sein. (L. 47.) — No. 12. G. B. Piazzetta: Knabe mit einer Flöte in der Hand. Von ziegelsteinrothem Ton. Echt. (L. 100.) — No. 13. G. van Honthorst: Absalon lässt Amnon tödten. Effectvolles, breit gemaltes, aber unerquickliches Bild. (L. 810.) — No. 15. Girolamo da Santa Croce: Anbetung der Könige. Charakteristisches, figurenreiches Bild von lebhaftem Colorit: steht seinem „Johannes Chrysostomos" in Bergamo (Gal. Lochis No. 186) am nächsten. Auf einem Cartello liest man: Gloria in Altisimi Deo, e in tera pase fra gli omeni. Das Bild ist nicht signirt. Aber der Papagei, welchen Morelli als ein besonderes Kennzeichen Girolamo's betrachtet (er findet sich aber ebenso häufig bei Francesco), befindet sich hier und zwar in zwei Exemplaren.[10] (L. 2050.)

[7]) Vergleiche Bernhard Berenson: Lorenzo Lotto, pg. 301—6, der noch Andere nennt.

[8]) Von Crowe und Cavalcaselle mit Unrecht als ein echter, wenn auch verdorbener Lotto betrachtet. History of painting in North-Italy II. 524.

[9]) Von Signor Borgogna aus Vercelli erworben. Bestimmt für die von ihm der Stadt Vercelli geschenkte Gemäldesammlung.

[10]) Das Hauptwerk Girolamo's in Venedig ist das grosse, leider sehr schadhafte Altarbild in S. Silvestro mit dem hl. Thomas Becket zwischen Franciscus und dem Täufer. In der Academie werden ihm einige lebensgrosse einzelne Heilige und unbedeutende, kleine Bilder zugeschrieben. Das Bild mit der Geisselung Christi No. 99, unitalienisch in seiner auffallend rohen Empfindung, wird von Cr. und Cav. Catena genannt, später aber von Lermolieff für Girolamo St. Croce in Anspruch genommen. An diesen letzteren erinnern weniger die Gesichtstypen, als das kühle, bläuliche Colorit mit Tinten von tiefem brennendem Roth, leuchtendem Stahlblau und Orangegelb. Für die Autorschaft Girolamo's spricht auch der Umstand, dass das Muster des Boden-Mosaiks und die Farbenzusammenstellung desselben genau übereinstimmt mit denjenigen auf den beiden Bildern Girolamo's in S. Francesco della Vigna (Abendmahl und Martyrium des St. Lorenzo). Ich möchte jedoch die Aufmerksamkeit darauf hinlenken, dass dies lebensvolle Bild ganz sicher auf ein frühes deutsches Gemälde oder Stich zurückgeht. Man betrachte nur den grotesken Alten rechts, welcher, indem er vor Christus niederkniet, durch die Finger pfeift. Ich benütze die Gelegenheit, um auf zwei als solche unbekannte aber ganz sichere Bilder von dem Verwandten Girolamo's: Francesco da St. Croce (Rizo genannt), die unter falschem Namen in der Academie und im Museo Correr hängen, aufmerksam zu machen. Das eine (Acad. No. 150), stellt Maria mit dem Kinde zwischen S.S. Antonius Abt, Catharina, Hieronymus und dem Propheten

— No. 21. Guglielmo van de Velde il giovane zug.: Hafen in stürmischem Wetter. Figurenreiches Bild, vielleicht von Jan Baptiste Wenix dem Aelteren. Ein W auf einem Waarenballen könnte hiermit stimmen, wenn dasselbe nicht eine Fälschung auf Willem van de Velde ist, von dem das Bild jedenfalls nicht herrührt. (L. 360.) — No. 23. Tiziano Vecelli zug.: Grablegung Christi. Das schöne Bild, welches genau mit der berühmten „Mise au tombeau“ der Galerie des Louvre (No. 1584) übereinstimmt, wurde lange als eine eigenhändige Wiederholung des Meisters betrachtet, bis Crowe und Cavalcaselle in ihrer Monographie über Tizian das Bild mit folgenden Worten als ein Schulwerk bezeichneten: „Un provetto artista veneziano, discepolo forse di Tiziano medesimo, ne fece un'esatta riproduzione, che fu fino ad oggi conservata nella Collezione Manfrin.“ Ihrer Sache ganz sicher scheinen die genannten Kunstforscher doch nicht zu sein, sonst würde Cavalcaselle wohl nicht später seinem Urtheil folgende Bemerkung beigefügt haben: „non avere potuto rivedere il quadro da molto tempo; ma che il signor G. di Sardegna gli aveva fatto conoscere che da conoscitori ed artisti era stato giudicato quel dipinto un originale.“[11]) Der Verfasser des Katalogs versäumt nicht die grösseren und die kleineren Autoritäten, welche für die Echtheit des Bildes ihr Votum abgegeben haben, aufzuführen. Er citirt unter Anderen Pietro Selvatico, Franz Kugler, L. Viardot, Jules Lecomte, A. Göring, G. A. Moschini, Sansovino, Both de Tausia (Verfasser des Louvrekatalogs), Giovanni Simonetti, schliesslich eine aus drei Malern bestehende Commission der Academie, die den 9. Juli 1877 rechtlich bezeugten, dass la „Deposizione“ della Raccolta Manfrin „sia indubbiamente originale del Tiziano“. Der Katalog konnte noch zwei Kunstforscher genannt haben, die in ihren respectiven Ländern eine hohe Autorität geniessen, nämlich den Director der Louvregalerie Georges Lafenestre, welcher in seinem vor wenigen Jahren erschienenen Werk über die Gemälde im Louvre (La peinture en Europe. Le Louvre) das Bild in der Galerie Manfrin keine Copie, sondern eine „variante“ nennt, und John Ruskin, der in seinem „Stones of Venice“ das Bild als ein Originalwerk Tizian's erwähnt. Endlich citirt der Katalog Byron, welcher in einem seiner Briefe erzählt, dass Napoleon I., oder genauer Eugène Beauharnais, für das Bild 5000 Louisd'or geboten hat, „che furono nobilmente rifiutati dal Manfrin“. Allen diesen Zeugnissen zum Trotz möchten wir das Bild doch nicht als ein Originalwerk Tizian's bezeichnen; eine unter seiner Aufsicht gemalte Atelierwiederholung dürfte es immerhin sein.

Dem „Anonimo Morelliano“ zufolge hatte Tizian mehrere Schüler, die er dazu verwandte, Copien nach seinen Bildern zu nehmen. Auch legte er wohl häufig die bessernde Hand an dergleichen Wiederholungen. Von

Daniel, unter zwei Stifterbüsten dar und wird dem Pellegrino da San Damele zugeschrieben, das andere (Museo Correr, Lazari No. 56) stellt Maria m. d. K. zwischen einem hl. Greis und einer weiblichen Heiligen, beide ohne Attribute, dar und wird von Lazari dem Catena zugeschrieben.

[11]) Citirt nach dem Auctionskatalog.

solchen Schülern nennt der Anonimo einen Gerolamo del Tiziano und einen Stephano. Von diesem letzteren notirt er: „In Casa de M. Antonio Pasqualino, 1532, 5 Zena. El quadro grande della cena de Christo fu de man de Stephano, discepolo de Titiano, et in parte finita da esso Titiano, a oglio.“ (Ed. Th. Frimmel, pg. 78.) Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch Tizian selbst an dem vorzüglichen Atelierwerk der Coll. Manfrin mitgewirkt hat, namentlich dürfte dies mit der herrlich gemalten nackten Christusfigur der Fall sein. Als ganz eigenhändige Replik kann ich es dagegen aus folgenden Gründen nicht betrachten:

1. die in allen Details unveränderte Composition;

2. die plötzlich ansetzenden schwarzen Schatten besonders im Gesicht des Johannes;

3. die Vernachlässigungen bei den Figuren links (Maria und Magdalena), welche gegen die im Louvrebild sehr zurückstehen;

4. eine gewisse Flachheit in der Modellirung der tragenden Figur rechts (Nicodemus);

5. gewisse Abweichungen von den üblichen Formen Tizian's. So z. B. ist das Ohr Tizian's weniger rund. — Das Colorit dagegen, warm, glühend, tief harmonisch wie es ist, dürfte des grossen Meisters nicht unwürdig sein. (L. 18 000).[12]) — No. 24. Jacopo Bassano: Einzug in die Arche. Werkstattwiederholung des Bildes im Pal. Ducale. (L. 185.) — No. 25. Jacopo Bassano (zug.): Bauernjunge, der ein angebranntes Scheit anfacht. Kleines Schulbild. (L. 85.) — No. 26. Andrea del Sarto zug.: Heilige Familie mit dem Johanneskinde. Alte Copie nach einer häufig vorkommenden Composition. (L. 500.) — No. 27. Carlo Bonone: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Auf Effect angelegt. Die scharf ansetzenden, schwarzen Schatten zeigen den Einfluss Caravaggio's. (L. 92.) — No. 32. Giovanni Contarini: Die heilige Magdalena. Bezeichnet Joannes Contarenus P. Eine nicht ganz unglückliche Nachahmung Tizian's. Doch hoch bezahlt mit L. 650. — No. 33. Lod. Caracci zug.: Ecce homo. Von einem Nachahmer Caravaggio's, wie Lionello Spada, gemalt. (L. 165.) — No. 35. Lod. Caracci zug.: Bacchus und Ariadna. Hübsches Bild aus der Schule der Caracci. Nach dem Katalog sollte eine Skizze sich in der Pinakothek zu Bologna befinden. Ich habe eine solche doch weder in der Pinakothek, noch im Katalog derselben gefunden. (L, 375.) — No. 38. Guercino: Rinaldo und Armida. Echtes, wenn auch schwaches Bild aus der Zeit, wo Guercino dem Einfluss Guido Reni's unterworfen war. Armida hat hier ganz den Niobekopf Guido's. (L. 250.) — No. 46. Jan Molenaer: Trinkender Bauer. Glühend rothe Carnation. Gutes Kleinbild, richtig benannt. Die etwas eingesunkene, aber deutliche Bezeichnung ist übersehen worden. Rechts: J. Molenaer (J und M verbunden). (L. 200.)[13]) — No. 50. Andrea Verrocchio zug.: Eine junge Frau hält

[12]) Von Signor Borgogna aus Vercelli erworben. Bestimmt für die von ihm der Stadt Vercelli geschenkte Gemäldesammlung.

[13]) In der Galerie Querini Stampalia habe ich zwei gute, so viel ich weiss, ganz unbekannte Bilder des Meisters gefunden. Das eine No. 27 stellt „Leute in

ein nacktes Engelkind, das auf einem Bett steht. Ein anderes guckt über ihre Schulter, ein drittes hat den Kopf auf das Bett gelegt und schläft süss. Dass eine Caritas gemeint sei, wie der Katalog behauptet, scheint zweifelhaft, da die Kinder Flügel tragen. Das Figürliche im Bilde von einem klaren Gelb beherrscht, leuchtet kräftig aus dem ganz dunklen Grunde hervor. Das Gelb ist fast die einzige Farbe, nur in den Flügeln der Engel kräftiges Roth und Blau. Die Attribution ist lächerlich. Ob das sehr curiose Bild überhaupt italienisch ist? Wenn es dies wäre, möchte ich auf eine spät-sienesiche (nach-sodomaische) Herkunft rathen. (L. 2000.) — No. 51. Corn. Poelenburgh zug.: Die Hochzeit Bacchus' und Ariadne's. Von einem Künstler aus der Poelenburghgruppe, der aber auch von Rubens beeinflusst erscheint. (L. 150.) — No. 52. Battista Franco: Die Kreuztragung. Dieser Maler ist viel interessanter als Decorateur. Das ganz tüchtige Bild, in kühlem Ton gemalt, trägt die Bezeichnung: BAP . FRAN . VEN . FAC . MDLII. — No. 54. D. Teniers der Aelt. zug.: Bauern-Interieur. Gehört weder dem Aelteren, noch dem jüngeren Teniers; ist aber ein gutes Bild in der Richtung Teniers-Brouwer. Vielleicht von C. Saftleven. Das in leuchtenden Tönen geistreich gemalte Stillleben mit Küchen-Utensilien konnte an ihn erinnern. Der Grund tief dunkel, der Ton warm braun. (L. 260.) — No. 57. Bildniss des Jan van Olden Barneveldt (geboren 1549, starb als Märtyrer für die Freiheit Holland's auf dem Schaffott den 13. Mai 1619).[14]) Interessantes Bildniss. Merkwürdig durch das lebhaft Kirschroth auf den Wangen, welches auch in den Schatten der sonst leuchtend gelblichen Carnation durchschimmert. Erzielte unbegreiflicher Weise nur L. 62. — No. 63. Raffaello Sanzio oder Raffaello Fiammingo zug.: Grosser farbiger Carton mit dem Einzug Noah's in die Arche. Als Vorlage für einen Arazzo gemalt. Von einem italisirenden Vlamländer. (L. 1200.) — No. 68. P. Neefs der Aeltere zug.: Der Dom von Antwerpen (?). Scheint mir nicht ganz auf der Höhe Neefs' zu stehen. (L. 600.) — No. 83. Fra Bartolommeo di San Marco zug.: S. Giovanni Evangelista. Der Evangelist (in Lebensgrösse) sitzt im Profil, ein Buch auf dem Knie haltend, und wendet sein schönes, jugendliches Antlitz gegen den Beschauer. Das Bild gehört weder dem Fra Bartolommeo noch seiner Zeit an. Es ist gegen anderthalbhundert Jahre später von einem anderen Florentiner gemalt. Es ist sonderbar, dass man, selbst in einem Auctionskatalog, Fra Bartolommeo mit — Carlo Dolci verwechseln kann. Das Bild gehört nämlich augenscheinlich diesem letzteren und kann zu seinen reinest empfundenen Werken gerechnet werden. (L. 555.) *Emil Jacobsen.*

---

einer Küche"; das andere No. 28 „Trinkende und musizirende Bauern" dar. Sie werden „Scuola flamminga" genannt, wenn sie auch beide bezeichnet sind, und zwar in einer ganz ähnlichen Weise, wie das Bild der Galerie Manfrin. Die Signaturen etwas versunken, aber doch noch deutlich lesbar. Nach der Art der Bezeichnung dürften alle drei aus seiner späteren Zeit sein.

[14]) Nicht geboren 1559 und gestorben 1617, wie der Katalog angiebt.

Jakob Burckhardt

geb. in Basel 25. Mai 1818, gest. daselbst 8. August 1897.

Wenige Gelehrte haben J. Burckhardt persönlich gekannt. Man wusste, dass er schwer zugänglich sei und dass es unangenehme Szenen gab, wenn man ihn zu Hause oder im Colleg überraschen wollte. Er schien gegen Fremde eine misstrauische Abneigung zu hegen und den nähern Umgang mit Fachgenossen hielt er principiell für nicht wünschbar. Wer nun aber doch auf die eine oder andere Weise Zutritt bekam, der fand einen Mann von einfacher Freundlichkeit, immer mittheilsam und anregend und ohne eine Spur von den Allüren des berühmten Mannes. Und so reservirt sich B. im Allgemeinen nach auswärts verhielt, in seiner Vaterstadt war er eine ganz öffentliche Persönlichkeit. Es machte ihm Vergnügen, im Winter ein gemischtes Publicum mit Vorträgen zu unterhalten (gewöhnlich waren es deren drei), an der Universität steigerte er sein Pensum bis auf zehn wöchentliche Stunden und daneben hat er Jahrzehnte lang an den obersten Klassen des Gymnasiums Geschichtsunterricht ertheilt und gerade dieses Lehramt gab ihm so viel Befriedigung, dass er nur sehr ungern davon zurücktrat. Kein Wunder, dass jedermann in der Stadt eine Beziehung zu ihm hatte und dass der alte „Kebi“ (Jakob) eine Art Stadtheiliger von Basel geworden war.

B. stammte aus einem Pfarrhaus und fing selbst ursprünglich mit der Theologie an. Nach vier Semestern ging er zur Geschichte über und bezog gleichzeitig die Universität Berlin, wo mehr als Ranke die Persönlichkeit Franz Kugler's ihm bedeutsam wurde. Ihm gestand er den besten Theil seiner Bildung zu verdanken und in herzlicher Freundschaft hat er ihm später den Cicerone gewidmet. In Ranke's Seminar entstand die Doctordissertation (quaestiones aliquot Caroli Martelli historiam illustrantes, 1843), aber an Kugler's Arbeiten hat der Kunsthistoriker Burckhardt sich grossgezogen. Er besorgte als junger Doctor die zweite Auflage des „Handbuchs der Kunst-

geschichte“ und der „Geschichte der Malerei“ (beide 1847) und kam so früh an universelle Aufgaben heran. Und diese sind ihm Bedürfniss geworden. Es war ihm später unmöglich, sich anders als im Grossen auszusprechen. Es giebt wohl einige kleine Abhandlungen, sie sind alle früh; der reife Mann hat nie etwas in eine Zeitschrift geschrieben, nie auf Rezensionen sich eingelassen, keine Monographien gemacht, sondern die Themata stets so umfassend als möglich genommen. Er nannte es auch ein Glück, dass er als Professor die Verpflichtung gehabt habe, über die ganze Historie zu lesen: bald werde niemand mehr im Stande sein, „Uebersichten zu geben und Proportionen einzuhalten“.

Den ersten Versuch grosser Geschichtsschreibung gab er in der „Zeit Constantin's“ (1853). Sein Ziel dabei war, nicht sowohl eine vollständige geschichtliche Erzählung zu geben als vielmehr eine culturhistorische Gesammtschilderung jener Epoche, in der die alte Welt sich auflöste. Es sind nach B.'s eignem Geständniss vorzüglich französische Historiker gewesen, die ihm zeigten, wie man einen solchen Stoff componiren und den Dingen ihre interessante Seite abgewinnen könne, wie man mit typischen Anekdoten charakterisire und culturhistorische Entwickelungen skizzire. Fragte man aber, wie er das Material zusammen bekommen habe, so sagte er: ich habe einfach benutzt, was die Andern vor mir bei Seite liessen. So sind die B.'schen Bücher alle: sie scheinen ganz mühelos entstanden zu sein. Ueber die Persönlichkeit Constantin's hat man seither hin und her debattirt, aber das Bild der alternden heidnischen Welt, wie es B. zeichnet, ist in seinen wesentlichen Zügen nicht alterirt worden. Und als das Buch nach 35 Jahren neu aufgelegt wurde, hatte es noch nichts von seiner Frische eingebüsst.

Als junger Mann schon war B. in Basel Extraordinarius geworden und die Stelle eines Geschichtslehrers an einer Mittelschule gewährte ihm hinreichenden Unterhalt. Auf eine Carrière in Berlin, in die ihn Kugler hineinschieben wollte, hatte er verzichtet; er fühlte sich wohl in bescheidenen Verhältnissen, so bald er nur in Basel leben durfte und Musse genug zu wissenschaftlicher Forschung behielt. Da verlor er die Lehrerstelle und dieses widrige Ereigniss war, wie er die Sache darstellte, der Anlass, sich auf Reisen zu begeben und vor der Hand ganz der litterarischen Arbeit zu leben. Er ging wieder nach Italien, das er schon einmal der Kugler'schen Bücher wegen bereist hatte, blieb 14—15 Monate und 1855 war der Cicerone fertig. Mit den frischen Druckbogen stellte er sich in Zürich vor, wo ihm daraufhin die Professur der Kunstgeschichte an dem neu gegründeten eidgenössischen Polytechnikum nicht vorenthalten wurde. Semper war damals sein College. Mit Gottfr. Keller kam er zusammen. Eine Reihe bedeutender Leute gaben der jungen Anstalt Glanz. B. hat aber den Aufenthalt als Exil empfunden und die erste Gelegenheit freudig ergriffen, als man von Basel aus ihm die Hand wieder bot. 1858 kehrte er als Ordinarius für Geschichte in die Vaterstadt zurück, mit dem Entschluss, nun nie mehr fortzugehen. Seine regelmässigen Ferienreisen ab-

gerechnet, hat er Wort gehalten. Eine wiederholte Aufforderung, nach Berlin zu kommen, lehnte er ab.

Den Cicerone nach seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung zu charakterisiren, ist hier nicht möglich. Aber bezeichnend für den Autor ist schon die Stellung des Themas: „Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens“! Er musste die italische Kunst als Ganzes fassen, Architektur und Plastik und Malerei, antike Kunst, mittelalterliche und neuere, Alles, was der geheiligte Boden Italiens hervorgebracht. Und das sollte nicht in weitschichtigen gelehrten Bänden vorgetragen werden, sondern in einem einzigen Buch, das der Reisende in den Koffer steckt. So hatte B. schon als Student, als er in Bonn ein Sommersemester zubrachte und von dort aus die Niederlande aufsuchte, den Muth gehabt, ein Büchlein über „die Kunstwerke der belgischen Städte“ zu schreiben (1842), zu Nutzen des reisenden Publicums, dem die schwerfälligen niederländischen Briefe Schnaase's nicht dienlich sein konnten. Schon da spürt man etwas von dem Geist des schlagenden Wortes, der den Cicerone so unvergleichlich macht. Es ist nicht zu sagen, was für ein Reichthum an neuen Begriffen und neuen Mitteln der Charakteristik hier ausgegeben ist. Die Worte sind Allgemeingut geworden, wir gebrauchen sie ohne uns ihrer Herkunft zu erinnern. B. wusste aber wohl, was er that: es war seine vorsätzliche Bemühung, der „etwas ärmlich gewordenen“ ästhetischen Sprache neues Leben zuzuführen. Das Buch ist zu drei Viertheilen auf der Reise geschrieben, in einer Zeit, wo es nur wenig Eisenbahnen gab, unzureichende Guiden und gar keine Photographien. Der Verf. sprach später gern von dem Segen des damaligen Reisens, wo man mit seinem Notizbuch sich vor die Denkmäler stellte, da eine Façade skizzirte, dort einzelne Sculpturtheile oder Gemäldedispositionen, und überall sich sagen musste: das wirst du so bald nicht wieder zu sehen bekommen. Die Historiker der Kunstgeschichtschreibung werden einmal einen Abschnitt machen mit dem Einsetzen von B.'s Arbeit, denn die ganze Abwicklung der italienischen Kunst ist doch eigentlich von ihm erst in ihrem Zusammenhang erfasst worden und mit einer merkwürdigen Unabhängigkeit des Urtheils hat er die Werthaccente vertheilt. Die Charakteristik der Barockkunst z. B. ist für damals ganz erstaunlich und die Behandlung der Renaissancearchitectur, wo er „den Architekten zu Liebe“ etwas umständlicher redet, ist für die moderne Production entschieden bedeutsam geworden. Von den Architekten habe er am meisten Zustimmung erfahren, versicherte B. oft. Einzelne Künstler waren ihm widerwärtig und er hat daraus kein Hehl gemacht. Wenn er von Correggio sagt: es giebt Gemüther, die er absolut abstösst und die ein Recht haben, ihn zu hassen, so weiss man, wen er meint. Auch Michelangelo war ihm unangenehm, wie alle Gewaltthäter. In den späteren Bearbeitungen ist vieles ausgemerzt oder gemildert worden. Bekanntlich hat B. das Buch ganz aus der Hand gegeben, erst besorgten v. Zahn und Mündler, dann Bode im Verein mit Fachgenossen die Neuausgaben und so ist aus dem Original allmählich etwas ziemlich Anderes geworden. Die Masse der angezogenen

Denkmäler geht weit über die Aufnahmefähigkeit des Reisenden hinaus und die fortschreitende kunsthistorische Erkenntniss hat bedeutende Correcturen in Namen und Daten nöthig gemacht. B. liess das ruhig geschehen und sagte oft, was für ein Glück es für ihn sei, dass Freund Bode den „Tschitsch" (Cicerone) zu seinem Moniteur gemacht habe, aber in seinen Privatmeinungen war er sehr conservativ und manchmal machte er sich auch lustig über die neue Generation der Kunsthistoriker, die nichts Anderes mehr als Attributionistik triebe und vom Taufen und Umtaufen lebte. Er hatte für diese Leute den Namen „Attribuzler" erfunden.

Seine Interessen gingen mehr und mehr auf die systematische Behandlung der Kunst. Was er darunter verstand, hat er für die Architectur in der „Geschichte der Renaissance in Italien" (1867) gezeigt, wo — nach dem Vorgang Winckelmann's und Otfr. Müller's — eine Betrachtung nach Stoffen und Gattungen durchgeführt ist. Lübke hat das Buch zur Publication gebracht und seiner Serie von Baugeschichten einverleibt. Er hat auch die Illustration besorgt. Ursprünglich war es auf eine selbständige Trias abgesehen, in der parallel zur Architektur auch Plastik und Malerei systematisch behandelt worden wären. Die drei Arbeiten sind sicher gleichzeitig in Angriff genommen worden, die Plastik und Malerei aber blieben im Pult liegen. Ganz spät erst, vor 5 Jahren etwa, scheint B. den Gedanken einer Veröffentlichung wieder aufgenommen zu haben. Er sprach damals von einer baldigen Fertigstellung der Manuscripte zum Druck, aber nachher wollte er wieder nichts davon wissen. Was jetzt aus dem Nachlass publicirt werden soll (die Sammler, das Altarbild, das Portrait), sind offenbar Abhandlungen, die aus dem Material jener Bücher zusammengestellt worden sind. Geschrieben sind sie in der allerletzten Zeit.

Wie gesagt aber, das systematische Architekturbuch entsprach ihm von allen seinen Büchern am meisten. Er hat sich immer wieder damit beschäftigt und für die Neuauflagen gesammelt. Wenn ich noch einmal anzufangen hätte, ich würde immer nur Querschnitte machen, wiederholte er oft und als er einmal feierlich sein wollte — an seinem 75. Geburtsag — sagte er: die Kunstgeschichte nach Aufgaben behandeln, das ist mein Vermächtniss. —

Wir haben der zeitlichen Entwicklung vorgegriffen. Zwischen dem Cicerone und dem Architekturbuch erschien die „Cultur der Renaissance in Italien" (1859). Von der Kunst aus hatte B. die Welt der Renaissance sich erschlossen, nun wollte er das Phänomen der Entstehung moderner Individualität nach seinen Wurzeln klarlegen und merkwürdig, von Kunst ist in dem Buche nicht mehr die Rede. Der Verfasser bezeichnet es im Vorwort als eine Lücke, der in besonderen Werken abgeholfen werden solle. Gemeint sind eben jene systematischen Darstellungen der Künste, in denen er zeigte, wie Kunst- und Culturgeschichte nach seiner Meinung verbunden werden müssten. Die bildenden Künstler so nebenher in der culturgeschichtlichen Darstellung abzuhandeln, wird immer eine missliche Sache sein. Auch die Philosophen fehlen und man hat das öfters gerügt. Hier liegt die Sache anders. B.

hatte für Philosophie gar keinen Geschmack. Ob er in seinen theologischen Semestern sich den Magen daran verdorben oder ob der Historiker in ihm mit seinem Bedürfniss nach dem Anschaulichen und Persönlich-Lebendigen mit den Philosophen sich nicht vertrug, — genug, er hat nie verschwiegen, dass er für philosophische Erörterungen sich nicht interessiren könne und über Dinge, die ihm innerlich gleichgiltig waren, hat er nie eine Zeile geschrieben. So ist auch die Disposition der „Cultur" von der glücklichsten Naivetät, absolut unphilosophisch, aber vielleicht um so mehr historisch. Wie's der Hirt zum Thor hereintreibt, war das Burckhardt'sche Wort für seine Anordnung des Stoffes.

Die „Cultur" ist das berühmteste Buch B.'s geworden und in die meisten Sprachen übersetzt. Es wird noch lange gelesen werden, denn es ist nicht nur ein Kunstwerk der Sprache, sein Werth hängt überhaupt nicht ab von der Richtigkeit und Vollständigkeit im Einzelnen, es hat sein Leben von der Persönlichkeit des Verfassers, die das Ganze bis in jede Partikel durchdringt. Diese Eigenschaft ist nicht unabhängig von der Entstehungsweise des Buches. Die B.'schen Bücher entstanden alle rasch. Die „Cultur" in drei Jahren. „Zwei Jahre lang habe ich die Quellen excerpirt und im dritten das Buch geschrieben, neben dem Colleg." Es war seine Meinung, dass man überhaupt nicht mehr Zeit auf ein Buch verwenden solle. Gänzlich fremd war ihm das Versinken im Stoff und die Knechtschaft unter dem Ideal der „Vollständigkeit des Materials." Er behielt immer seine persönliche Freiheit, d. h. das Recht, subjectiv zu sein und damit auch die Munterkeit des Geistes. Man meint, jeder Satz sei in einer besonderen guten Stunde geschrieben.

Mit den sechziger Jahren war die Renaissance für B. erledigt; anfangs der siebziger (1872) tritt ein neues Thema in den Kreis der Vorlesungen ein: die griechische Culturgeschichte. Leider ist es bei Vorlesungen geblieben. Er hat das glänzende Colleg öfters gelesen und man sagt, es sei sein Lieblingscolleg gewesen, aber zur Drucklegung ist es nicht gekommen, trotzdem ein bedeutender Anlauf schon gemacht und gegen 1000 Seiten reingeschrieben waren. Man wird jetzt das Vorhandene drucken, aber die Arbeit, die das imposante Gegenstück zur Cultur der Renaissance hätte werden sollen, wird nur als Fragment fortexistiren.

In den letzten Semestern beschäftigte sich B. auch noch mit Cultur des Mittelalters. Er hat mehrmals darüber gelesen, doch ist hier an eine Publication nie gedacht worden.

Es ist nicht leicht, zu sagen, was eigentlich jeweilen die Ursache war, dass weit vorgeschrittene und zum Druck bestimmte Arbeiten plötzlich bei Seite gelegt wurden. Man hat vermuthet, dass ihm die Voraussicht einer kleinlichen Detailkritik von Seiten der „Fachleute" die Sache verleidete. Er las die Quellen und kannte z. B. die antiken Schriftsteller in weitestem Umfang aus wiederholter Lectüre, aber selbst wenn er gewollt hätte, wäre es ihm unmöglich gewesen, überall auf dem Laufenden der Einzelforschung zu bleiben. So gab er sich zufrieden, die Dinge für sich

ins Reine gebracht zu haben und daneben blieb ihm eine Art der Aeusserung, auf die er allerdings nicht verzichtet hätte: die Vorlesung an der Universität.

B.'sche Collegien gehört zu haben, ist eine Erinnerung fürs ganze Leben. Es waren völlig kunstmässig durchgearbeitete Vorträge, wo sich aber die Kunst hinter dem Schein der zufälligen momentanen Aeusserung versteckte. Er sprach ganz ohne Heft, sehr fliessend und sauber, und mit höchster Oeconomie in den Wirkungsmitteln. Von Natur für das Pathetische disponirt, sparte er solche Steigerungen doch für ganz ausgewählte Momente, wo er dann geheimnissvoll-leise redete und die Stimme vibrirte, so etwa, wenn er auf die Schönheit des Kölner Domes oder auf die ungeheure Begabung von Rubens zu sprechen kam. Häufiger liess er den Humoristen zu Worte kommen, aber so fein, dass immer nur Wenige die eigentliche Stimmung des Redners merkten. Generalsentenzen bekam man wenige zu hören. Die Thatsachen der Geschichte sollten für sich wirken und nur von dem Fatalismus, der zu seiner Weltanschauung gehörte, liess er etwa einen Ton mitklingen.

So gern er lehrte, so wenig entsprach es seinen Wünschen, Schüler zu ziehen. Sein Ziel war, anzuregen zu einer geschichtlichen Betrachtung der Dinge, den Glauben zu wecken, dass es der Mühe werth sei, mit der Vergangenheit sich in Beziehung zu setzen, aber jeder sollte ihr entnehmen dürfen, was ihm zusagte; er wollte Liebhaber bilden, nicht Fachleute. Und so waren die kunstgeschichtlichen Vorlesungen. Er zeigte viel und sagte dazu etwa das, was ein feiner Kunstfreund sagen würde, der einen Bekannten in seinem Cabinet herumführt. Auf eine methodische Behandlung der Objecte wollte er sich nicht einlassen. Er war kein Freund von Seminarien, so wenig wie von Instituten und Congressen. Auf seine Art aber hat er es zu Stande gebracht, dass die ganze Stadt Basel sich für Kunst interessirt, dass man reist und Bilder kauft und Nietzsche hat ganz Recht: es ist Jakob Burckhardt, dem Basel in erster Linie seinen Vorrang an Humanität verdankt.

Ich habe schon gesagt, wie sehr B. an seiner Vaterstadt hing. Abgesehen davon, dass ihm der mehrfache Wechsel des Aufenthaltsortes als unverantwortlicher Kraftverlust erschien, empfand er es als Nothwendigkeit, eine „bürgerliche Existenz" zu haben. Und dann genoss er in Basel eine Unabhängigkeit, die er über Alles hochschätzte. Er behielt die contemplative Stimmung des wahren Historikers, die Seelenruhe, von der er am Schluss des Cicerone spricht. Es ist eine müssige Frage, ob B. nicht in grösseren Verhältnissen sich noch ganz anders entwickelt hätte, es gab für ihn gar keine andere Möglichkeit. Wer ihn in seinen höheren Jahren gekannt hat, der gesteht, dass der Anblick dieser ganz reifen Bildung ein Eindruck ohne gleichen gewesen ist. Kein Besucher verliess ihn, ohne sich innerlich freier zu fühlen. Und so kann man wohl sagen, er sei eine jener „vollständigen" Naturen gewesen, denen sich ihr Leben zum Kunstwerk gestaltet hat. *Heinrich Wölfflin.*

Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina.

Von **G. Gronau.**

Die unmittelbare Veranlassung zur Abfassung der folgenden Erörterungen bot ein Aufsatz von A. von Wurzbach in No. 19 der Kunstchronik dieses Jahres.

Göthe macht einmal die Bemerkung: „Man muss das Wahre immer wiederholen, weil auch der Irrthum um uns her immer wieder gepredigt wird." Mit diesem unbestreitbaren Satz möge man es entschuldigen wenn ich genöthigt bin, schon öfter Gesagtes abermals vorzubringen. Die Hoffnung, Einiges schärfer zu fassen als die, welche zuvor das gleiche Thema behandelt haben[1]), sowie den einen und andern Fehler ausmerzen zu können, giebt mir dazu den Muth.

Die Quellen, aus denen wir Nachrichten über das Leben des Antonello schöpfen können, fliessen spärlich genug. Wir wollen streng zwischen den primären und den secundären Quellen scheiden. Zu den ersten gehören a) die Urkunden und b) die (authentischen) Inschriften auf Bildern Antonello's; zu den letztern die Zeugnisse der Schriftsteller.

I. Primäre Quellen.

a) Urkunden. Bis jetzt sind nur zwei Documente zu Tage gekommen, welche mit Sicherheit sich auf Antonello beziehen[2]). Am 9. März 1476 schreibt Galeazzo Sforza an Leonardo Botta, Gesandten in Venedig: da sein Hofmaler gestorben, sähe er sich nach einem andern um. Nun hätte sein Bruder, der Herzog von Bari, ein Portrait von der Hand eines sicilianischen Malers (una figura cavata dal naturale per uno pictore ceciliano), der in jener Stadt — d. h. in Venedig — ansässig wäre, mitgebracht, das ihm sehr gefiele. Der Gesandte möchte nach Empfang des Schreibens sich an den mailändischen Kaufmann Aloysio Cagnola wenden, der mit dem Maler genau bekannt wäre, diesen zu sich kommen lassen

[1]) Hier ist vor Allem Gio. Morelli zu nennen, der erste, welcher Vasari's Biographie einer klaren, exacten Kritik unterzog.

[2]) Publiciert von L. Beltrami im Arch. stor. dell' arte t. VII (1894) p. 56/7; das erste Dok. schon in Boll. stor. della Svizzera Ital. 1884 p. 79. Beide im Auszug Beltrami, Castello di Milano p. 356.

und überreden, in des Herzogs Dienste zu treten, ihm auch eventuell das nöthige Reisegeld zur Verfügung stellen u. s. w.

Dieser Brief gelangt am 13. März in die Hände des Gesandten. Was weiter geschah, erfahren wir durch einen zweiten Brief, den Pietro Bono, venezianischer Nobile, am 16. März an Galeazzo Sforza richtet und der wie eine Art Empfehlungsschreiben für „Maistro Antonelo" lautet. Er hätte zu Ehren der heiligen Jungfrau in der Kirche San Cassiano ein Bild malen lassen durch Meister Antonello, welches im vergangenen August (also 1475) begonnen, in etwa 20 Tagen fertig sein würde, „qual opera sera de le più eczellenti opere de penelo che habia Ittalia e fuor d'Italia". Als er nun von dem Brief an den Gesandten vernommen, hätte er sich zu diesem begeben, um zu erfahren, ob das Bild vollendet werden könnte, bevor sich der Meister nach Mailand begeben würde. Wie er von dem lebhaften Wunsch des Herzogs gehört hätte, hätte er dem Maler zugeredet, seiner Hoheit gefällig zu sein. Er bittet zum Schluss um die Erlaubniss, dass Antonello das Bild vollenden könnte und empfiehlt diesen.

Wir gewinnen aus diesen beiden Urkunden als Thatsache, dass im August 1475 der in Venedig ansässige Antonello von Pietro Bono den Auftrag erhält, ein Bild zu malen, das für San Cassiano bestimmt ist, dass dieses Bild am 16. März 1476 soweit hergestellt ist, dass etwa 20 Tage zur Vollendung genügten, und dass wahrscheinlich Antonello zunächst zu Galeazzo Sforza nach Mailand ging.

b) Inschriften auf Bildern Antonello's. Es genügt hier, die Jahreszahlen allein anzuführen.

1465 Christusbild in der National-Galerie in London (aus Genua, angeblich früher Neapel)[3].

1470? „Ecce homo", zuletzt Sammlg. Zir in Neapel[4].

1473 Altarwerk in der Pinakothek zu Messina, aus San Gregorio[5].

1474 Männliches Portrait in der Berliner Galerie (früher Schloss Hamilton).

1475 Männliches Portrait im Louvre (früher Sammlungen Martinengo & Pourtalès).

Christus am Kreuz, Antwerpen, Galerie (Slg. van Ertborn).

Portraits des Alvise Pasqualino und des Michiel Vianello (verloren; 1533 im Haus des Antonio Pasqualino)[6].

---

[3]) Auf diesem Bild die Bezeichnung VIIIe Indi(ctionis). Der Katalog der National Gallery hebt hervor, dass diese Angabe irrig und XIII zu lesen ist.

[4]) Crowe & Cavalcaselle VI p. 106.

[5]) 1473, und nicht 1463, wie v. Wurzbach will, ist diese Zahl zu verstehen. Der Irrthum sectuagesimo für septuagesimo liegt doch wahrlich näher, als der für sexagesimo. Auch kann Antonello ganz wohl 1473 dies Werk noch in Messina gemalt haben, wo wir nun mit Bestimmtheit wissen, dass er sein Bild in San Cassiano erst 1475 gemalt hat.

[6]) Anon. Morell. (ed. Frizzoni 1884) p. 150.

1476 Männliches Portrait in Pal. Trivulzio in Mailand (früher Slg. Rinuccini in Florenz[7]).

1477 Christus am Kreuz in der National-Galerie in London[8]).

1478 Männliches Portrait in der Berliner Galerie (Sammlungen Vidmann & Vitturi, erwähnt von Zanetti[9]).

Datirte Bilder Antonello's vor 1465 und nach 1478 sind nicht bekannt geworden[10]). Wäre die Angabe Ridolfi's[11]), Antonello hätte ein Bild für Catharina Cornaro gemalt, zuverlässig, so würden wir damit mindestens auf das Jahr 1489 kommen. Doch können wir diese Angabe, weil uncontrollirbar, nicht für die primären Quellen verwerthen. Die Zuschreibung der Fresken am Grabmal Onigo in Treviso an Antonello wird allseitig verworfen, kann also füglich unberücksichtigt bleiben.

Das Ergebniss der sichern Daten aus dem Leben des Künstlers ist also, dass derselbe von 1465 bis 1478 thätig ist. Wir dürfen hinzusetzen, dass er wahrscheinlich bis 1473 einschliesslich im Süden Italien's arbeitet — wohin die Herkunft seiner Frühbilder weist —, dass er dann mindestens seit 1475 in Venedig ansässig ist.

II. Secundäre Quellen.

Wir stellen die Zeugnisse der Schriftsteller, welche des Antonello oder seiner Werke gedenken, in chronologischer Folge zusammen; soweit es möglich war, ist die annähernd genaue Datirung gegeben. Es schien von Werth zu sein, den Text der ältesten Zeugen unverkürzt mitzutheilen. In der Aufzählung der auf Vasari folgenden Schriftsteller war absolute Vollständigkeit nicht unbedingt erforderlich, doch fehlt von den namhaften, hoffe ich, keiner.

Vor 1486. Brief des Matteo Colaccio an Antonio Siciliano: „Habet (haec actas) quos norim Antonellum siculum, cuius pictura Venetiis in divi Cassiani aede magnae est intuenti admirationi.“ [12])

Um 1490. In der Reimchronik des Giovanni Santi heisst es (l. XXII, Cp. XCVI, Str. 127): „Hor lassando di Etruria el bel paese | Antonel de Cicilia huom tanto chiaro.

---

[7]) Angabe bei Cr. & Cav. VI p. 112.

[8]) Die letzte Zahl scheint mir nicht ganz unzweifelhaft.

[9]) Della Pittura Veneziana p. 21. Auf sein Zeugniss hin liest man 1478. Die letzte halbzerstörte Ziffer könnte 5 sein.

[10]) Ein angebliches Bild Antonello's von 1497, welches in den Memorie de' Pittori Messinesi (1821) p. 19 erwähnt ist, trägt die volle Signatur des Antonello da Saliba (Cr. & Cav. VI p. 143).

[11]) I p. 48.

[12]) Herr Dr. Kristeller, dem ich für eine exacte Mittheilung der betr. Stelle zu Dank verpflichtet bin, macht mich darauf aufmerksam, dass der Druck, in welchem sich der Passus findet — Matthaei colacii ... de uerbo ciuilitate etc. (Hain 5476) auf fol. d 1 a — zwar von 1486 datirt ist, dass sich aber ebendarin ein Epigramm vom Jahr 1490 findet, also vielleicht das richtige Datum des Drucks 1496 ist. Immerhin könnte ja auch in der Ziffer 1490 eine Zehnerziffer zu viel sein.

Etwa 1492. Sabellico in seinem Werke de Venetae urbis situ: „ad cassianum ducit ea aedes ciciliae hic caput cuius olim & aedes tabulaque messenii pictoris cui ad exprimenda quae voluit nihil videtur praeter animam quam dare non potuit defuisse.“ Die erste Ausgabe dieses Werkes ist undatirt (Hain 14056), die erste datirte in den Opera, Venetiis per Albertinum de Lisona Vercellensem 1502, 24. Dec.[13]) In der Ansetzung etwa 1492 folge ich Moschini (Guida di Venezia S. VIII).

1493. Marin Sanuto in einer handschriftlichen Cronichetta: „à San Cassan è uno altar di N. Donna con alcuni Sti (Santi) fatto far per un patritio da Ca Bon cui sepolto, per man del Messenese, et queste figure è si bone che par vive, et non li manca se non l'anima.“[14]) Sollten die letzten Worte nicht eine Reminiscenz an Sabellico enthalten? Durch diese erst kürzlich bekannt gewordene Notiz erhält der von Beltrami publicirte Brief eine Bestätigung, zugleich erfahren wir, dass das Bild in San Cassiano mehrere Heilige um die Madonna zeigte.

1524. Brief des Pietro Summonte aus Neapel an Marc' Antonio Michiel, d. d. 20. März[15]): „Costui (Colantonio) non arrivò per colpa de' tempi alla perfettione del disegno delle cose antique, si come ci arrivò il suo discepolo Antonello da Messina, homo secondo intendo noto appresso Voi.“ In diesem Brief steht die Erzählung, dass Colantonio „in lavoro di Fiandra, e lo colorire di quel paese“ sich bethätigt habe — die früheste Notiz, in welcher eine technische Besonderheit erwähnt ist.

1529. Der Anonymus des Morelli sieht im Hause des M. Antonio Pasqualino ein kleines Bild des h. Hieronymus: „alcuni credono che el sii stato di mano de Antonello da Messina, ma li più — l'attribuiscono a Gianes ovvero al Memelin.“[16]) Es könnte von Jacometto sein. Hervorgehoben zu werden verdient, dass wenige Jahrzehnte nach Antonello's Tod man in Venedig schon darüber im Unklaren war, ob ein Bild von ihm wäre oder von einem Ultramontanen.

1533. Unter dem Datum des 15. Januar beschreibt der Anonymus als im Hause Antonio Pasqualino (der wohl identisch ist mit dem zuvor erwähnten Besitzer des Hieronymusbildchens?) befindlich die Portraits des Alvise Pasqualino und des Michiel Vianello von Antonello „in do tavolette

---

[13]) Auf fol. 85 verso findet sich die angeführte Stelle.

[14]) Ms. im Mus. Civico Raccolta Cicogna, publicirt von Paoletti, L'Architettura ... in Venezia, parte IIa p. 185, Nota 1. Prof. Paoletti, dem ich für den Hinweis auf diese Stelle zu Dank verpflichtet bin, theilte mir mit, dass er bei seinen jahrelangen Forschungen im venezianischen Staatsarchiv kein Document, das sich auf Antonello bezieht, gefunden hat.

[15]) Zuerst gedruckt von Lanzi, storia pittorica; Ed. Va, t. II, p. 247 Nota. Am vollständigsten von E. Cicogna, Memorie dell' Istituto Veneto t. IX, 1860, p. 411 ff.

[16]) Ed. Frizzoni, p. 188. Jetzt in der National-Gallery in London und wohl allgemein als echtes Werk Antonello's anerkannt.

minori del naturale“ „fatti ambedoi l'anno 1475, come appar per la sottoscrizione.“ [17])

1550. Erste zusammenhängende Biographie Antonello's in der ersten Ausgabe der Viten Vasari's; eine Kritik derselben weiter unten.

1562. Maurolycus in seinem Sicanicarum rerum compendium [18]).

„Antonellus messanensis ex Antoniorum familia pictor egregius veras rerum, vivasque pene animalium reddebat effigies. Ob mirum vir hic ingenium Venetiis aliquot annis publice conductus vixit. Mediolani quoque fuit percelebris. Quin etiam figuras opere glutinato compaginabat. Talia construxisse fertur Panormi duas, Senis unam, alteram anus faciem, ambas rugosas, cachinnantes et invicem sibi cachinnum miro, mutuoquo gestu provocantes, adeo ut inspectoribus risum cum admiratione moverent.“ Diese Sätze bilden einen Passus der Rede, welche Antonius Mangiantius Tabellio publicus am 20. September 1478 auf der Burg von Catania hält. Wenn sie wirklich darin vorkämen, so würde dies Zeugniss an die allererste Stelle gehören. Aber die Perfectform (resp. das Imperfectum) erweckt einigen Verdacht, welchen die angeblich schon 1478 ausgesprochene Behauptung, Antonello hätte mehrere Jahre im öffentlichen Dienst in Venedig gestanden, zu verstärken geeignet ist. Zur Gewissheit, dass es sich hier um eine Interpolation handelt — für welche wir Maurolycus verantwortlich zu machen haben? —, gelangen wir, wenn wir finden, dass der ganze Passus in der Rede, welcher die Gelehrten und Künstler der Stadt Messina feiert, bei dem Historiker C. D. Gallo fehlt; und dieser versichert ausdrücklich: „Noi qui lo trascriviamo tal quale fu allora scritto e recitato nella favella di quei tempi come sta registrato“ [19]). Haben wir es auch mit einem Zeugniss aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts zu thun, so ist es doch von besonderem Interesse, zu ersehen, dass damals noch in Messina ein Aufenthalt Antonello's in Mailand traditionell bekannt war, der uns seit Kurzem erst documentarisch wahrscheinlich gemacht worden ist.

1568. Biographie Antonello's in der zweiten Ausgabe des Vasari.

1581. Sansovino in seinem Buch „Venetia città nobilissima — descritta“ spricht an drei Stellen von Antonello. p. 49 a. Kirche San Giuliano „Antonello da Messina che fu il primo inventore della pittura à olio, fece il San Christophoro, et Pino da Messina il San Sebastiano che sono da i lati del San Rocco fatto di rilievo.“ p. 75 a. Kirche San Cassiano „Ant. da Mess. inventor del dipingere a olio, vi fece una palla.“ Dann wird ebendort erwähnt, dass Palma vecchio „nella medesima cappella del Messinese“ das Leben Mariae gemalt habe. p. 123 b Dogenpalast. „Nell' altra sala vicina (sale dall' Ecc. Consiglio de' Dieci). Vi è parimente un quadro con un Christo morto sostenuto da due Angeli e lo fece Antonello

---

[17]) l. c. p. 150.

[18]) Messina 1562 p. 186; das Datum der Rede auf p. 187.

[19]) Annali della Città di Messina, t. II Messina 1758, t. II p. 384.

da Messina." [20]) Diese Angaben werden in den späteren Ausgaben des Buches, so der gewöhnlich citirten, welche Martinioni besorgt hat (1663), wiederholt, trotzdem die Bilder nicht mehr in den Kirchen sich befanden.

1584. Borghini in seinem „Riposo" giebt nur eine Wiederholung von Vasari's Erzählung [21]).

1604. Van Mander giebt eine Uebersetzung von Vasari's Leben des Antonello [22]).

1606. Jos. Buonfiglio in seinem Buch „Messina città nobilissima descritta in VIII libri" [23]) erwähnt unter der Rubrik „pictores illustres": Antonellus Messanensis, coloris oleo praeparati primus inventor. (Dieser Autor kennt und citirt das Buch des Sansovino.)

1628. I. H. von Pflaumern im „Mercurius Italicus" [24]) (dessen Vorrede von 1625 ist und der als Hauptquelle für Venedig Sansovino benutzt) erwähnt in den Kirchen S. Giuliano und S. Cassiano die Bilder Antonello's mit der Bemerkung: opus Antonelli Mamertini, quem primum imbutis oleo coloribus pinxisse memorant.

1637. Th. Lansius in „Consultatio de provinciarum Europae inter ipsas Principatu" [25]): Atque ut Antonellum Mamertinum, quem primum imbutis oleo coloribus pinxisse memorant, nominem tantummodo. Als Quelle giebt er das vorher erwähnte Werk von Pflaumern an. In früheren Ausgaben des Buches, die mir zugänglich waren (von 1613 und 1620), fehlt der angeführte Passus.

1648. Ridolfi hat in seinen „Meraviglie dell' arte" (deren Vorrede von 1646 ist) keine vollständige Biographie Antonello's, sondern, abgesehen von einer flüchtigen Erwähnung (p. 17), bringt er im Leben des Giovanni Bellini einen Auszug aus Vasari, vermehrt um die Anekdote, wie Bellini dem Antonello das Geheimniss abgelauscht habe. An Werken des Meisters führt er an 1. in S. Cassiano thronende Madonna mit dem h. Michael,

---

[20]) Wurzbach meint, es sei „eine alte, aber erfundene Sage", dass Antonello dies Bild — jetzt in der Wiener Galerie — für den Rath der Zehn gemalt habe. Immerhin hing dies Bild, wie man sieht, schon in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts dort. Sehr richtig hebt derselbe hervor, dass die auf diesem Bild angebrachte Inschrift „Antonius Messanensis" für Antonello ganz ungewöhnlich ist, dass demzufolge es unserm Meister auch gar nicht zugeschrieben werden dürfte. Zu diesem palaeographischen Grund gesellt sich der stilistische: das Bild ist sehr trocken und hart gemalt und wird wohl besser aus Antonello's Werk zu streichen sein.

[21]) P. 13 und p. 327. Er spricht von demselben Bild mit zwei Heiligen, welches Vasari schon anführt.

[22]) Ausg. von Hymans I p. 39.

[23]) Ich citiere nach der latein. Ausgabe in Graevius Thesaurus antiqq. Siciliae t. IX.; auf Col. 88.

[24]) P. 55 und 60.

[25]) P. 490. Eine öfters citirte Erwähnung Antonello's, wo von van Eyck und seiner Erfindung die Rede ist, findet sich in dieser — und den früheren — Ausgabe noch nicht.

2. Bild in S. Giuliano (diese beiden waren bereits entfernt), 3. Madonna für Catharina Cornaro, im Haus Avogara in Treviso, 4. Fresken am Onigomonument in S. Niccolò in Treviso, 5. Madonna im Pal. Contarini in Venedig; 6. h. Christoforus in Casa Zanne die Piazza[26]), 7. Madonna und 4 Heilige in der Sammlung van Veerle in Antwerpen.

Man mag hier füglich Halt machen, da die späteren Zeugnisse nichts Wichtiges zur Biographie Antonello's aufführen. Nur für die Schicksale seiner Werke kommt auch später die eine oder andere interessante Notiz vor. Ueberblicken wir nun diese secundären Quellen in ihrer Gesammtheit, so ergeben sich ohne Weiteres die nachfolgenden Schlüsse: dass 1) die von Zeitgenossen Antonello's stammenden Bemerkungen den Künstler ehrenvoll erwähnen und dass sie speciell seiner Tafel in San Cassiano gedenken (von vier Zeugnissen vor 1500 drei), aber dass der Reise nach Flandern oder der Einführung der Oelmalerei in Venedig durch Antonello nicht gedacht wird. Dass 2) kein einziger Autor vor Vasari eine flandrische Reise Antonello's erwähnt, dass aber direct oder indirect die Beziehung seiner Kunst zu der flandrischen bemerkt wird. Dass 3) in der späteren Zeit zwei Traditionen neben einander herlaufen, die man nach ihrem Ursprung die Vasarische und die Sansovinosche nennen kann; die eine lässt Antonello die von van Eyck erfundene Oelmalerei in Italien nur einführen, die andre macht ihn selbst zum Erfinder der neuen Technik.

Diese Sansovinosche Tradition, welche noch im vorigen Jahrhundert fortlebt — ihre Verbreitung im siebzehnten Jahrhundert wird aus unserer Zusammenstellung ersichtlich —, führt nur scheinbar ein Sonderleben. Denn es kann keinem Zweifel unterliegen, dass ein Missverständniss allein die auf des Sansovino Venezia descritta zurückgehende Behauptung hervorgebracht hat. Die eine Stelle der in Vasaris Viten mitgetheilten Grabinschrift (quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus italicae picturae contulit) birgt den Kern eines Irrthums, der mehrere Jahrhunderte hindurch Bestand gehabt hat. Wie es freilich möglich gewesen ist, dass Sansovino so keck aus einer einzelnen Stelle heraus ohne Berücksichtigung dessen, was Vasari sonst erzählte, sich seine Meinung zurechtmachte, lässt sich nicht aufklären. —

Zur Kritik des Vasari.

Als Quelle alles dessen, was in neuerer Zeit, man darf sagen seit 1550, über Antonello geschrieben worden ist, bleibt Vasari, der Einzige, der eine Art von Biographie — wenn man seinem Elaborat diesen Namen geben will — des Meisters verfasst hat. Und so oft auch nachgewiesen worden ist, wie voll innerer Widersprüche seine Erzählung ist, wie absolut

---

[26]) Sollte dies Werk identisch sein mit einem Bild, das unter Cima's Namen in der venezianischen Academie hängt (No. 623 — Fotogr. Anderson No. 12006)? Die auffallende Verwandtschaft der Heiligen mit dem bekannten Christus an der Säule derselben Sammlung legen diese Vermuthung nahe. Jedenfalls hätten wir hier nur eine Copie nach Antonello vor uns.

unvereinbar die Thatsachen, die er an verschiedenen Stellen anführt, so oft auch erklärt worden ist, dass mit diesem Material nichts anzufangen sei, um das Gebäude einer wirklichen Biographie zu errichten: so ist man doch immer wieder zu Vasari zurückgekehrt und hat bald das eine, bald das andere Factum zu verwerthen versucht, so wie er es überliefert; so gross ist die Macht der Autorität, die in ihm zu wohnen scheint.

Es ist überflüssig, an dieser Stelle noch einmal nachzuweisen, was zu wiederholten Malen klargelegt worden ist: die Unmöglichkeit, dass Antonello bei Jan van Eyck gelernt und dass er Domenico Veneziano in das Geheimniss der Oelmalerei eingeweiht habe. Dass er in Rom „molti anni“ sich des Studiums beflissen habe und nach Neapel gekommen sei, um ein Bild des Jan van Eyck zu sehen, welches man dem König Alfons gebracht hatte, ist ebenfalls längst von allen Seiten in das Reich der Fabel verwiesen worden. Wie aber kam Vasari zu diesen Lügengeschichten? Ich glaube kaum, dass sie ihm ein Sicilianer Gelehrter, wie Morelli vermuthungsweise äussert, aufgebunden hat, sondern möchte annehmen, sie sind im eigenen Gehirn des Aretiners entstanden. Man denke nur daran, wie sehr er stets bestrebt ist, Thatsachen zu verknüpfen und in ein Causalverhältniss zu bringen, häufig genug auf Kosten des thatsächlich Geschehenen. Ganz sicher entstand auf diese Weise die Erzählung von der Reise zu Jan van Eyck, wie die andre, dass Antonello das Geheimniss dem Domenico Veneziano übermittelt habe. Der Grundsatz des „post hoc — ergo propter hoc“ hat auch hier seine schädliche Wirkung gethan.

Sieht man nun von den Angaben Vasari's, die den Stempel der Unwahrheit gar zu deutlich an der Stirn tragen, ab, und betrachtet seine Darstellung im Ganzen: wem fällt da nicht auf, wie unglaublich dürftig sie an wirklichen Thatsachen ist? Ich möchte behaupten, man bemerkt weniger das, was darin steht, als das, was fehlt. Die einzige Zahlangabe — wo doch Vasari gern Geburts- und Todesjahr eines Künstlers oder eine ungefähre Angabe, wann er geschaffen hat, mittheilt — ist die, dass Antonello 49 Jahre alt gestorben sei, aber dies sei hervorgehoben, er sagt nicht, wann. Auffälliger noch ist es, dass der Aretiner nicht ein einziges Bild des Antonello, das er in Venedig gesehen habe, beschreibt; er macht nur die ganz vage Angabe „fece molti quadri e ritratti a molti gentiluomini viniziani“; er weiss von dem Bild in San Cassiano, das er aber nicht gesehen zu haben scheint, da er nicht einmal den Gegenstand desselben anführt — und sonst nichts. Das einzige Kunstwerk, das er mit ein paar Worten nennt (übrigens auch erst in der Ausgabe von 1568), befand sich im Privatbesitz in Florenz.

Was darf man aus diesen auffälligen Lücken schliessen? Das Eine mit Sicherheit, dass man zur Zeit, als Vasari in Venedig lebte und Material sammelte (1542), nichts Thatsächliches mehr wusste von Antonello da Messina. Das absolute Schweigen der venezianischen Kunstschriftsteller derselben Zeit, der Pino, Doni, Biondo und Dolce, über den Künstler beweisen es nicht minder. Es mochte kaum einer in Künstlerkreisen leben,

der den Messinesen noch gekannt hatte, seit dessen Tod ganz sicher schon fünfzig Jahre (mindestens) verflossen waren. Bei den Gewährsmännern, welche Vasari um Notizen für sein Werk anging, mochte die Erzählung cursiren, dass Antonello zuerst in Venedig die Oelmalerei ausgeübt habe; wer weiss, wie sie entstanden war, aber zu Vasari's Zeiten war sie wohl schon traditionell; das Uebrige that dann der pragmatische Geschichtsschreiber.

Trotz allen allgemeinen Bedenken bleibt es die Pflicht des Kritikers, die wenigen Thatsachen, die Vasari vorbringt, zu betrachten, ob nicht vielleicht doch einer einzelnen Glauben zu schenken sei. Da lesen wir denn, dass die venezianische Signorie „alcune storie in palazzo" („nella sala del loro consiglio" hatte es in der ersten Ausgabe geheissen) dem Antonello in Auftrag gegeben habe, die man dem Francesco di Monsignore trotz seiner Begünstigung durch den Duca di Mantoa nicht hätte übergeben wollen. Dazu kann man nur bemerken, dass documentarisch die Richtigkeit dieser Angabe sich nicht erweisen lässt, trotzdem wir über die Aufträge, welche die Signorie ertheilte, gut unterrichtet sind. Buonsignori hat nach neueren Annahmen, die auf stilkritische Gründe sich stützen[27]), die Jahre 1484—1488 (etwa) in Venedig verbracht, aber das war vor der Zeit, dass er in die Dienste des Gonzaga trat. Auch erwähnt Vasari nichts von der angeblichen Concurrenz Buonsignori's, wo er ausführlicher von dessen Leben und Werken spricht. Dieser Passus bleibt also mindestens verdächtig für uns.

Die Angabe, dass Antonello mit 49 Jahren gestorben sei, klingt zunächst prompt und deshalb überzeugend. Aber doch auch nur, wenn man sich nicht vorhält, dass Vasari anderwärts genau so exacte Daten mittheilt, die nichts desto weniger unrichtig sind. So — ein Beispiel für viele — sagt er im Leben des Botticelli: „er starb mit 78 Jahren im Jahr 1515." Würden nicht, falls die Documente schwiegen, diese bestimmten Ziffern in der gesammten Kunstlitteratur noch heute als unbestreitbare Thatsachen gelten? So aber wissen wir, dass Botticelli nur 63 Jahre alt wurde und 1510 starb. Genau ebenso, kann man also in unserm Fall sagen, möchte Vasari's präcise Bestimmung der Lebensdauer Antonello's total falsch sein; leider wissen wir nichts durch Quellen unanfechtbarer Art, nämlich Urkunden. So müssen wir uns bescheiden, und Vasari in diesem Fall Glauben schenken oder nicht, je nach persönlichem Geschmack.

Nun begegnet uns aber des Weitern in Vasari's Biographie etwas so Thatsächliches, als man es nur irgend wünschen mag: Antonello's Grabschrift. In derselben wird ausdrücklich erwähnt als Ruhmestitel des Meisters, dass er zuerst der italienischen Malerei durch Anwendung der Oeltechnik Glanz und Dauer verliehen habe; sie bestätigt also Vasari's Erzählung von Antonello's Verdienst um die italienische Kunst. Selbst solche Kritiker, welche Vasari's Erzählung aufs Schärfste angegriffen haben,

---

[27]) Berenson, Lotto p. 59. 60.

wie Puccini[28]), nehmen an, dass diese Grabschrift existirt haben muss. Nur Morelli deutet, ohne weitere Gründe anzugeben, seine Zweifel an.

Ich meine, auch diese Grabschrift beweist gar nichts. Sie ist einfach bestellte Arbeit, bestellt eben für Vasari's Viten. Dies zu beweisen, muss ich etwas weiter ausholen. Vasari hat in der ersten Ausgabe seines Werks fast regelmässig am Schluss einer Biographie ein Epitaph auf den Künstler; in sehr vielen Fällen fehlt dies in der zweiten Ausgabe — im Leben Antonello's ist es wieder abgedruckt. Solche Epitaphien werden eingeleitet durch gewisse, ständig wiederkehrende Formeln, wie: „gli fù fatto col tempo questo epitaffio" oder „nè ci è mancato di poi chi lo abbia onorato con quest' epitaffio" und ähnliche. Diese Epitaphien geben theils in Form einer Grabschrift, theils auch in Form von lateinischen oder italienischen Distichen, häufig genug in der Weise der Zeit mit Worten spielend, das Hauptverdienst des betreffenden Künstlers an. Dass wir es in vielen, ja den meisten Fällen mit Densksprüchen zu thun haben, welche von Männern aus Vasari's gelehrtem Freundeskreis verfasst sind, sehen wir aus gelegentlichen Anführungen des Autors (z. B. Annibale Caro, Leben des Masaccio[29]), theils aus den in den Epitaphien enthaltenen Irrthümern, welche eben durch Vasari's Biographie verursacht sind: wenn z. B. in der Grabschrift auf Andrea del Castagno auf die Ermordung des Domenico Veneziano angespielt wird. In andern Fällen müssen wir uns sagen, dass Vasari gar nicht im Besitz der Grabschrift sein konnte, welche trotzdem nicht fehlt; wie etwa bei Dello Delli. Solche Epitaphien anzufertigen, entsprach einer Neigung der Zeit; giebt es doch ganze Sammlungen davon, wie von Hieronimo Casio de' Medici, dessen „Libro intitolato Cronaca ove si tratta di Epitaphii" (1524) auch solche auf Leonardo da Vinci, Boltraffio und andere Künstler enthält. Wer genauer Vasari's Art beobachtet und speciell die Formeln durchgeht, die zu den Epitaphien überleiten, wird kaum im Zweifel sein, wann es sich um fingirte, wann um wirklich vorhandene Grabinschriften handelt. In letzterem Fall ist stets bemerkt, dass die folgende Ehrung des Toten auf dem Grab gelesen wird. Man findet da Wendungen, wie: „dove sopra la lapida sono intagliate queste parole" (Verrochio), „nel marmo si legge intagliato questo epitaffio" (Fra Angelico), „dove ancora è il sotto scritto epitaffio, messovi dal pubblico . . . ." (Brunelleschi) u. dgl. m.

In unserm Fall findet sich nun keinerlei solcher Hinweis, dass dies Epitaph wirklich zu lesen war; im Gegentheil wird es eingeleitet mit der ganz banalen Form „come testifica questo epitaffio." Es fehlt ferner jede Angabe, in welcher Kirche es sich befunden haben soll; es fehlt jede Bemerkung, die doch sonst gerade auf Grabsteinen gefunden wird, wann der

[28]) Memorie di Antonello (Firenze 1809) p. 50.

[29]) Hingewiesen muss auf den Marcellino werden, der, wie Vasari in seinem „litterarischen Testament" an V. Borghini erwähnt, ihm auf sein Verlangen „pitaffi" geliefert hat (Milanesi, Bd. VIII, p. 475, Nota). Ich verdanke die Kenntniss dieser Stelle Herrn Dr. Kämmerer.

Künstler gestorben sei, wie lange er gelebt habe, oder wann der Denkstein gesetzt worden. Alles dies beweist schlagend, dass eben dies Epitaph zur Zahl derer gehört, welche Vasari für sein Werk hat anfertigen lassen, einer zu seiner Zeit beliebten Geschmacksrichtung folgend. Als historisches Zeugniss kann es demzufolge in keiner Weise verwerthet werden.

Ja selbst gegen die Bemerkung Vasari's, dass Antonello bei seiner Beerdigung sehr geehrt worden sei und viele Freunde seinen Tod betrauerten, muss man geltend machen: genau dasselbe wiederholt er in vielen andern Biographien und speciell die tiefe Trauer der Freunde findet sich wieder z. B. in den Biographien des Fra Filippo (II, p. 629) und des Verrocchio (III, p. 276). Solche Wiederholungen muss man sich ins Gedächtniss rufen, um jederzeit sie im Einzelfalle auf ihren wirklichen Werth zurückzuführen.

So fallen denn die Thatsachen, welche der Aretiner uns von Antonello überliefert, eine nach der andern, und sicher bestehen vor einer strengen Kritik bleibt — mit Ausnahme der Erwähnung des Bildes in San Cassiano — keine einzige.

Bei diesem Stand der Dinge muss man sich die Frage doch ernsthaft vorlegen: kann uns Vasari allein ein glaubwürdiger Zeuge dafür sein, dass Antonello in Flandern die Oelmalerei gelernt hat, ja auch dafür, dass er die neue Technik in Venedig einführte? Von den Zeitgenossen gedenkt keiner dieses besondern Verdienstes, welches sich der Messinese angeblich erworben hatte; von den venezianischen Kunstschreibern wird er überhaupt mit keiner Silbe erwähnt. Wie ist das zu erklären?

Dass in dem Jahrzehnt zwischen 1470 und 1480 die Technik der Malerei einen Umschwung in Venedig erfuhr, unterliegt keinem Zweifel; dieser Wechsel fand also sicher statt in derselben Zeit, in welcher Antonello's Uebersiedlung dorthin geschah. Möglich ist es, dass er dort der Erste war, welcher die neue Technik voll beherrschte; aber so überraschend kann diese doch den Venezianern nicht gekommen sein, sonst würden wir sicher mehr davon erfahren. Hier herrscht vorläufig noch ein Dunkel, welches wir nicht zu lichten vermögen.

Einfacher liegt die andere Frage. Man hat stets gefunden, dass Antonello's Bilder ausgesprochene Verwandtschaft mit der Kunst der van Eyck'schen Schule verrathen; sein frühestes Bild, den Christuskopf, hat man zum Zeugniss dessen neben einander gestellt mit dem Bildniss des Heilands von Quentin Massys.[30]) Aber man bemerke wohl: gerade die frühen Bilder Antonello's zeigen den nordalpinischen Charakter am stärksten; bei seinen venezianischen Portraits, bei seinem (der Spätzeit angehörigen) heiligen Sebastian der Dresdener Galerie — wer würde da nicht auf den ersten Blick den Italiener erkennen? Ich muss auch bei den zwei kleinen Darstellungen Christi am Kreuz (London und Antwerpen) sagen, dass mich nichts an niederländische Kunst erinnert, selbst die Landschaft nicht.

---

[30]) Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance, Bd. I, p. 338/9.

Genügt es bei diesem Stand der Dinge nicht vollkommen, wenn wir annehmen, dass, ich möchte sagen, die niederländische Kunst Antonello in seinem Heimathland, nicht er sie in Flandern aufgesucht hat? Denn die ältere sicilianische — ebenso neapolitanische — Malerei zeigt in so hohem Masse nordischen Charakter, dass noch heutigen Tags die Kritik nicht in allen Fällen sicher entschieden hat, ob ein Werk einem Italiener, ob es einem Flanderer zuzuschreiben sei. Lange Zeit hat der grossartige Todtentanz in Palermo (in Palazzo Sclafani) dem Crescenzio zugeschrieben werden können, umgekehrt der h. Hieronymus des Neapolitaner Museums einem der van Eyck oder der Schule des Rogier van der Weyden: dies Werk ist jetzt allgemein als Werk eines Südländers, jenes als von der Hand eines Niederländers anerkannt. Genug Bilder aus der Schule der van Eyck wurden damals in Italien importirt, besonders nach dem Süden des Landes; und wir werden nicht irre gehen mit der Annahme, dass die Aussicht auf Beschäftigung manchen untergeordneten Künstler, der daheim nicht genügende Thätigkeit fand, veranlasste zur Auswanderung nach Süd-Italien. Denn nur so kann man den seltsamen Zwittercharakter der neapolitanisch-sicilianischen Malerschule im XV. Jahrhundert erklären, dass man annimmt, nordische Künstler haben im Lande selbst als Lehrer gewirkt. Hand in Hand mit diesem Unterricht, der vor Allem technische Unterweisungen geben mochte, ging die Belehrung, die man aus den Werken der führenden Künstler des Nordens schöpfte. Von allen grossen Meistern, welche die grosse Periode der altniederländischen Malerei gehabt hat, giebt es noch heute in Italien Bilder; von einigen, z. B. Memling, noch in grösserer Zahl, von Hugo van der Goes sogar das Hauptwerk. Von van der Weyden wissen wir, dass er persönlich in Italien gewesen ist.

Besonders hingewiesen werden muss auch auf Justus van Gent, welcher, wie bekannt, in den Jahren von 1468—1474 (und wahrscheinlich auch vor und nach diesem Termin) in Urbino seine Kunst ausgeübt hat. Durch das unanfechtbare Zeugniss eines Mannes, der zum Herzog von Urbino in nahen Beziehungen stand, sind wir darüber unterrichtet, dass dieser Künstler eben um der neuen, damals unter den Italienern noch nicht verbreiteten Technik willen dorthin gerufen wurde. Vespasiano de' Bisticci sagt in seiner Biographie des Federigo von Urbino von dem kunstsinnigen Fürsten:[31]) „Della pittura n'era intendentissimo; e per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavole ad olio, mandò infino in Fiandra, per trovare uno maestro solenne, e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime etc.“

Es liegt mir fern, behaupten zu wollen, dass Antonello etwa bei diesem gerade seine Schulung gehabt hat. Denn wenn auch möglicherweise Antonello Urbino berührte, als er seine südliche Heimath mit Venedig vertauschte: beweisen lässt sich dieser Zusammenhang nicht.

Immerhin aber darf man hinweisen, dass eines der ältesten Zeug-

---

[31]) ed. L. Frati (Bologna 1892) I p. 295.

nisse, welches uns erhalten ist, uns den Lehrer Antonello's nennt. In dem Brief des Summonte an Marc' Antonio Michiel findet man erzählt, dass Colantonio, der seinerseits das „colorire di Fiandra“ vom König Ranieri (René d'Anjou) gelernt hatte, Antonello zum Schüler gehabt habe. Morelli hat diesem Bericht, dessen Verfasser er „Unwissenheit sowohl als kindisch lächerliche patriotische Eitelkeit“ vorwirft, doch das Eine entnommen, dass Antonello in Italien die Oelmalerei erlernt habe. Lange Zeit habe ich mich damit begnügt, wie alle neueren Forscher diesen Colantonio für einen fabelhaften Künstler zu halten, der seine Existenz der localen Eitelkeit verdankt. Ich kann mich gegenwärtig nicht mehr ganz dabei beruhigen. Einmal finde ich, wenn man den langen Brief des Summonte durchliest, dass er von den Fehlern, die ihm Morelli vorwirft, gerade durchaus frei ist. Bei ihm findet sich noch garnicht das Bestreben, welches die spätere neapolitanische Litteratur über Kunst zu einem Zerrbild gemacht hat, alle Künstler, die in Neapel gearbeitet haben, zu „regnicoli“ zu machen. Wahrheitsgetreu führt Summonte auf, was die grossen Meister von ausserhalb — speciell aus Florenz — geleistet haben. Oder findet man lächerliche patriotische Eitelkeit in einem Satz, wie dem folgenden: „nel paese nostro la Pittura è stata poco celebrata, persuadendomi questo sia stato per causa de li Nostri Re non hanno atteso se non alle cose della guerra“? Oder in diesem Eingeständniss: „da questo tal tempo (dei discepoli di Giotto) non havemo avuto in queste parti nè homo esterno, nè paesano celebre fino ad maestro Colantonio“ — d. h. für ein ganzes Jahrhundert lang? Und abgesehen davon sind die Notizen, welche Summonte seinem Kunstfreund übermittelt, präcis und, so viel wir controliren können, durchaus richtig, zum grossen Theil für uns von höchstem Werth[32]). Da sollte man also auch seine Angabe über den Colantonio und über dessen Verhältniss zum Antonello nicht so ohne Weiteres bei Seite legen.

Wohlverstanden: wenn wir von Colantonio sprechen, wird damit nicht Colantonio de Fiore gemeint. Denn in dem Moment, wo man diesen Namen erfunden hat, begann der tollste Wirrwarr. Der Colantonio, von dem Neapolitaner Tradition zu melden wusste — Tradition, welche bis in die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts reicht, wie wir gesehen haben — er musste doch auch in seiner Vaterstadt Werke seiner Hand hinterlassen haben. Und so bezog man denn mit wunderbarer Kühnheit jene Tafel in San Antonio Abbate in Neapel, welche den Titularheiligen darstellt und die Inschrift trägt: A · MCCCLXXI · NICHOLAVS · TOMASI · DE · FLO RE · PIÇTO · — auf eben den Colantonio, denn der Anfang seines Namens ist Abkürzung von Nicolaus. Die Bezeichnung de Flore (ntia) ward (mit Absicht missverstanden?) umgewandelt in de Fiore[33]).

[32]) Ich befinde mich mit diesem Urtheil über Summonte ganz in Uebereinstimmung mit E. Müntz. Chron. des Arts 1887 p. 333.

[33]) Ich weiss nicht, ob d'Eugenio Caracciolo für diesen Namen verantwortlich zu machen ist. In seiner „Napolsacra“ (Nap. 1623, p. 635) habe ich ihn zuerst gefunden.

Dass dieser Meister, der als Florentiner urkundlich erwiesen worden ist, mit dem Colantonio des Summonte gar nichts zu thun hat, das beweist schon die Chronologie. Zur Zeit René's von Anjou hätte dieser s. g. Colantonio de Fiore ein Greis von mindestens 90 Jahren sein müssen. Was sonst die Fälscher in Neapel, als deren feinster Repräsentant De Dominici anzusehen ist[34], mit Colantonio für Unfug angerichtet haben, geht uns hier nichts an. Thatsache ist, dass Summonte, der von allen Autoren diesen Dingen zeitlich am nächsten steht, von der Existenz dieses Künstlers und wie er zur flandrischen Maltechnik gekommen ist, uns meldet: und dass seine Angaben den Thatsachen sich durchaus anpassen. Denn einmal hat König René gerade in der Zeit, in welche Colantonio's Reife fallen müsste, wenn anders wirklich er Antonello unterrichtet hat, in Neapel sich aufgehalten, nämlich in den Jahren 1438—1442; sodann war dieser Fürst, wie allgemein bekannt, nicht nur ein Beschützer und Gönner der Künstler, sondern hat selbst den Pinsel geführt, wenn ihm auch später eine Reihe von Kunstwerken gewiss mit Unrecht zugeschrieben worden sind. Dass er zu der Zeit, als er nach Neapel kam zu kurzer Herrschaft, die neue Technik der van Eyck bereits kannte, hat durchaus Wahrscheinlichkeit für sich[35]. Summonte weiss zu melden — sicherlich hatte sich dies in Neapel als Tradition erhalten —, dass der König selbst gern gemalt habe (etiam de mano soa pinse bene, et a questo studio fu sommamente dedito, pero secondo la disciplina di Fiandra). Hier scheint sich uns, meinem Empfinden nach, die bestbeglaubigte und natürlichste Lösung der Frage zu bieten, wie Antonello zu seinem Stil, zu seiner Technik gelangt sei. Der Beweis lässt sich nicht über einen gewissen Grad der Wahrscheinlichkeit hinaus erbringen, aber die Dinge ordnen sich in begreiflicher Weise an, ohne Schwierigkeiten; und so glauben wir uns berechtigt, zu sagen, dass, will man durchaus der uns bei Summonte erhaltenen älteren Tradition nicht wörtlich folgen, man doch den einen guten, echten Kern herausschälen darf: in Neapel, wohin mit Kunstwerken der grossen Meister des Nordens ihre Technik gedrungen war, hat Antonello — direct oder indirect — die Oelmalerei erlernt.

Ich glaube, dass bei einer wissenschaftlich begründeten Biographie Antonello's ganz Abstand genommen werden muss von Vasari und Allen, die sein Werk ausgeschrieben haben. Dadurch, dass eine Fabel mehrere Jahrhunderte lang wiederholt wird, wird sie noch nicht zur Wahrheit. Die primären Quellen — über einen so begrenzten Zeitraum von Antonello's Leben sie uns auch aufklären — dürfen hinfort allein die Grundlage bilden unserer Kenntnisse vom Leben und von den Schicksalen des Künstlers. Gewiss

[34]) Vergl. die treffliche Arbeit von N. F. Faraglia im Arch. stor. Napolet. VII (1882) p. 392 ff., VIII (1883) p. 83 ff.; p. 259 ff.

[35]) Der Grund, den Wauters dagegen anführt, dass René Flandern nicht bewohnt hatte, scheint mir nicht zwingend, um annehmen zu müssen, er hätte die Oelmalerei damals noch nicht gekannt. S. Bulletins de l'Académie R. de Belgique, IIIe. série, t. V p. 533.

ist es bedauerlich, dass Lücken bleiben und besonders die Jugendzeit Antonello's tiefes Dunkel verhüllt. Seine Werke könnten uns da Aufschluss gewähren, aber die Sprache, welche sie sprechen, giebt leider zu Missdeutungen Anlass. Immerhin scheint es eine gesunde Kritik auch da nahezulegen, das Wahrscheinliche, das ohne Weiteres Plausible, solchen Hypothesen vorzuziehen, die nur mit einer Vergewaltigung der Thatsachen sich begreiflich machen lassen und zu ihrer Unterstützung stets neuer hypothetischer Annahmen bedürfen. Und hierzu rechnen wir in erster Linie die Lehrzeit Antonello's in den Niederlanden. Ist Vasari's Biographie des Meisters unglaubwürdig — und dafür ist von uns der detaillirte Beweis erbracht —, so darf man nicht eine Einzelheit aus derselben zum historischen Factum stempeln wollen. Ein solches Verfahren steht zu den Anforderungen der historischen Kritik in stärkstem Widerspruch.

Hans der Maler zu Schwaz.

Nachtrag.

Von **Max J. Friedländer.**

Im XVIII. Jahrgang dieser Zeitschrift habe ich die Arbeiten eines oberdeutschen Bildnissmalers zusammengestellt und dem zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Schwaz nachweisbaren Meister Hans vermuthungsweise zugeschrieben. Indem ich die Zahl der Werke ein wenig erhöhe, mit Hilfe befreundeter Forscher, finde ich in diesem Nachtrag eine Bestätigung der vorgelegten Hypothese.

1—20 s. Repertorium XVIII S. 411—418.

1521.

21. München, Sammlung Kuppelmayr, versteigert am 26. September 1896 in München, Nr. 1020 des Auctionskataloges, als „Cranach". Lichtdruck im Auctionskataloge. Brustbild Ferdinand's, des Bruders Kaiser Carl V., in halber Seitenansicht nach rechts auf himmelblauem Grunde. Bezeichnet oben:

REX FERDINANDVS Etatis 17 · 1521.

25,5×21. Holz. — Durch bessere Erhaltung ausgezeichnete, doch nicht feinere Wiederholung des in Wörlitz bewahrten Portraits (Nr. 3 meiner Liste). Vergl. das Gegenstück unter der folgenden Nummer.

22. München, Sammlung Kuppelmayr, versteigert am 26. September 1896 in München, Nr. 1020 des Auctionscataloges, als „Cranach". Lichtdruck im Auctionskataloge. Brustbild der Königin Anna, der Gemahlin Ferdinand's, in halber Seitenansicht nach links auf himmelblauem Grunde. Bezeichnet oben:

ANNA · REGINA Etatis 17 1521.

25,5 × 21. Holz. — Durch bessere Erhaltung ausgezeichnete, doch nicht feinere Wiederholung des in Wörlitz bewahrten Portraits (Nr. 4 meiner Liste).

Der Auctionskatalog spricht mit unbestimmtem Ausdruck von Wiederholungen dieses Bildes und des Gegenstückes (s. die vorige Nummer) in Stuttgart und Wien.

1526.

23. Paris, Privatbesitz. Brustbild des Matthäus Schwarz in halber Seitenansicht, auf blauem, nach unten aufgehelltem Grunde. Der Dargestellte ist fast bis zum Gürtel sichtbar und greift mit der Rechten in die Saiten einer Laute. Bezeichnet oben links:

ADI · 20 FEBRVARI · ANNO · 1526 ·
HET · ICH · MATHEVS · SWARTZ ·
DIS GSTALT · ZV̊ · SWATZ ·
DA · ICH · WAS · KRAD · 29
IAR · ALT ·

Auf der Rückseite ein aus vielen Buchstaben zusammengestelltes Zeichen, darüber noch einmal: 1526 und darunter: M S A V (Matthäus Schwarz August. Vindelic.).

41 × 33. Holz.

Die Kenntniss dieses aus mehr als einem Grunde besonders wichtigen Gemäldes verdanke ich Herrn v. Tschudi. Die Autorschaft unseres Meisters ist über jedem Zweifel.

Ohne Datum.

24. Rom, Palazzo Barberini. Nach einer etwas unbestimmten Kunde befindet sich hier noch ein Bildniss der Königin Anna von (oder nach) unserem Portraitisten. Das halb seitlich nach rechts gewandte Brustbild scheint sich besonders eng an den schönen Farbenholzschnitt anzuschliessen, der unter Nr. 20 aufgeführt ist.

25. Bordeaux, Museum Nr. 674 „école Allemande". Bildniss eines jüngeren Mannes. Bezeichnet etwa:

Als ich was XXVI Jar X monat alt
Do was ich also gestalt

Vor diesem Bilde, das ich nicht gesehen habe, wurde G. Gronau an unseren Meister erinnert.

26. Rovereto, Privatbesitz. Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren, halb seitlich nach links gewendet. Der Dargestellte ist fast bis zum Gürtel sichtbar. Die Rechte hält eine Papierrolle.

Ein Photogramm dieses Bildnisses wurde vor einigen Jahren der Berliner Gemäldegalerie eingesandt. Die Autorschaft unseres Meisters ist sicher.

Die aufgezählten Bilder bieten in mehr als einem Punkte ergänzende Belehrung. Die Fürstenbildnisse sind neue Zeugnisse des etwas fabrikartigen Betriebes, durch den Portraits des Tiroler Landesherrn und seiner Gattin verbreitet wurden. Die Jahreszahl 1521 (das Wörlitzer Portrait der Königin ist 1523 datirt) darf wohl nicht streng auf die Entstehung der Wiederholungen, ja nicht einmal der Originalaufnahmen bezogen werden. 1521 ward Ferdinand in die Herrschaft eingesetzt, in demselben Jahre heirathete er Anna von Ungarn. Dieses Datum halten die wohl etwas später entstandenen fürstlichen Repräsentationsbilder fest. „Rex" eigentlich war Ferdinand 1521 noch nicht.

Das Bild aus Rovereto hat der Kunsthandel wohl kaum dorthin verschlagen. Vielleicht war es stets dort im südtirolischen Lande; der Anklang an die italienische Sprache auf dem Portrait des Joachim Rehle (Nr. 9, Dresden) liess ja auch darauf schliessen, dass die Wirksamkeit des Tiroler Portraitisten sich bis über die Sprachgrenze erstreckt hätte.

Die Bestätigung meiner Vermuthung, Schwaz sei die Heimath des Meisters gewesen, bringt mit erwünschter Deutlichkeit das im Pariser Privatbesitz bewahrte Bild. Die Inschrift berichtet, dass Matthäus Schwarz im Februar 1526 zu Schwaz gemalt worden sei. Dieser Schwarz ist ein Mann, der nicht umsonst bemüht war, sich oder doch seine Erscheinung auf die Nachwelt zu bringen. Er war ein Enkelkind des argen Bürgermeisters von Augsburg, des Ulrich Schwarz. Geboren am 20. Februar (ein Viertel nach 6 Uhr früh) zu Augsburg, trat er am 1. October 1516 in die Handlung der Fugger ein, wo er dann bis an sein Lebensende thätig war. Der Fugger'sche Factor war ein prachtliebender Herr, der mit pedantischer Eitelkeit jede Aeusserlichkeit, die seine Person betraf, der Aufzeichnung für werth erachtete. Er hat ein noch erhaltenes Buch angelegt, in dem seine Kleider, anscheinend die ganze lange Reihe derer, die er sich anfertigen liess, gezeichnet wurden. Ueber diesen für die Trachtenkunde und auch sonst culturhistorisch höchst merkwürdigen Band ist öfters berichtet worden. Am 3. Januar 1526 war Schwarz zu Hall in Tirol und am 1. Mai 1526 kam er nach Augsburg zurück, Diese Daten sind in das Trachtenbuch eingezeichnet. Die Fugger hatten ihn wohl dorthin geschickt, dass er ihre Interessen an dem Bergbau verträte. Auf die Beziehungen des Portraitisten zu den Augsburger Kaufherren, die in den hauptsächlich durch ihre Unternehmung aufblühenden Orten den Reichthum, den Luxus und die Kunstliebe ihrer Vaterstadt repräsentirt haben mögen, fällt von hier aus neues Licht.

Auf der Votivtafel, die Ulrich Schwarz, der Sohn des 1478 hingerichteten Bürgermeisters, von dem älteren Hans Holbein ausführen liess, etwa 1506, ist Matthäus Schwarz als etwa achtjähriger Knabe in der vielgliedrigen Donatorenfamilie dargestellt. 1542 hat er sich im reifen Mannesalter mit seiner Hausfrau von Amberger malen lassen. Das männliche und das weibliche Bildniss, jetzt im Besitze des Herrn Dr. Martin Schubart zu München, gehören zu den allerbesten Schöpfungen des Augsburger Portraitisten. Der vergessene Tiroler Maler kommt also mit seinem Bildniss des Matthäus in sehr vornehme Gesellschaft, zwischen den älteren Holbein und Amberger. Wenngleich die Züge in dem Amberger'schen Portrait und in dem unsrigen gar sehr verschieden sind — schwerlich würde der Dargestellte ohne Weiteres wiedererkannt werden —, so stellen die peinlich genauen Datirungen auf den Tafeln die Identität der Persönlichkeit sicher, und in dem Trachtenbuche, wo wenigstens einige Male das Antlitz sorgsam portraitmässig gezeichnet ist, lässt sich die Wandlung der Züge leidlich gut verfolgen. Der Schwazer Maler war sich der Ehre bewusst, den Augsburger Herrn, der seiner Erscheinung ein so andauerndes Interesse

entgegenbrachte, portraitiren zu dürfen. Er hat sich grosser Sorgsamkeit befleissigt, einen für seine Gewohnheiten kühnen Versuch gemacht, den Dargestellten mit einer Laute im Arme abzubilden, und wohl seine beste Arbeit zu Stande gebracht.

Dass die Inschrift auf dem Londoner Bildnisse „H M (oder M H) Maler zu Schwaz“ zu lesen ist, erscheint nach alledem nicht als Hypothese, sondern als erwiesene Thatsache. Die Vermuthung aber, dass der in Urkunden genannte Meister Hans von Schwaz eben unser Maler sei, ist nun um eine Kleinigkeit besser gestützt.

Noch etwas über Adam Krafft.

Von **Berthold Daun.**

Wenn ein aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts stammendes Kunstwerk, dessen Meister weder durch einen urkundlichen Beleg noch durch eine glaubwürdige Tradition bekannt geworden ist, erst in unserem Jahrhundert gelegentlich einmal einem damaligen berühmten Künstler der Spätgothik ohne Berechtigung zugewiesen und diese Vermuthung im Laufe der Jahre fast zur Gewissheit erhoben wurde, wenn darauf hin die Autorschaft jenes angenommenen Meisters auf Grund kritischer Betrachtungen angezweifelt und als unmöglich hingestellt werden musste, so verlangt man von dem, der der neuen, nicht unbegründeten Ansicht entgegentritt und der früheren Annahme sich wieder zuwendet, dass er erst nach vollständiger Kenntniss des betreffenden Kunstgegenstandes seine Bedenken darlegt und sich nicht durch allgemeine Worte über das hinwegzusetzen sucht, was wohl Beachtung verdiente. Es handelt sich um das Sacramentshäuschen in der Stadtkirche zu Schwabach, das zuerst in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts für ein Werk Krafft's ohne Gegenrede ausgegeben wurde[1]), das meines Erachtens aber, wie ich in meiner Abhandlung über diesen Meister ausgesprochen habe, Krafft nicht anzugehören scheint und das Herr Dr. K. Schaefer in Nürnberg in einer zweimaligen Besprechung meines Buches über Krafft trotzdem als ein Werk des Künstlers, wer weiss aus welchem Grunde, retten zu müssen glaubte.[2]) Das erste Mal antwortete ich nicht, und auch das zweite Mal hielt ich es für das Beste, zu schweigen, da ich bereits meine Gründe dargelegt habe. Es kommt doch schliesslich wenig darauf an, ob Krafft das Schwabacher Tabernakel, das kein bedeutendes Kunstwerk ist, gearbeitet habe oder nicht, denn dadurch würde in beiden Fällen weder die Anschauung von seiner Thätigkeit verändert, noch sein Ruhm vergrössert oder vermindert werden. Heute veranlasst mich jedoch etwas, auf diese Frage dennoch zurückzukommen.

---

[1]) Die Nürnbergischen Künstler, 1822, Zusatz zum I. Heft, S. 58.

[2]) Im Feuilleton des Fränkischen Kuriers (im Januar 97) und im Rep. f. Kunstw. XX. B., 2. H.

Meine Ansicht, dass sich Krafft's Meisterhand in dem 13 m hohen Gehäuse in Schwabach nicht erkennen lasse, gründete sich besonders darauf, dass die am Weihbrotkasten angebrachten Engel und Heiligen mit den dicken Köpfen, die theilweise gleiches Aussehen haben, aus dem Rahmen der Krafft'schen Typen herausfallen, dass ferner die beiden schwebenden Engel mit dem Schleier der Veronica zu steif in das vorderste Relief hineincomponirt sind, wie auch die beiden andern Reliefs nur für mittelmässige Arbeiten gelten können, und dass, was für mich endlich den Ausschlag gab, die drei Gruppen oben am Tabernakel, die hl. Anna, die Krönung der Maria und die Beweinung, andere Formengebung haben als die bekannten Darstellungen Krafft's, wogegen in der von Gottvater und Christus gekrönten Maria am Tabernakel zu Kalchreuth, das aus des Meisters Werkstatt hervorgegangen sein muss, die grosse Aehnlichkeit mit derjenigen auf der Rebeck'schen Grabtafel in der Frauenkirche sofort erkannt wird. Ebenfalls wies ich darauf hin, dass eine urkundliche Nachricht, die jeden Zweifel in betreff des Meisters beseitigen würde, fehlt, und dass Neudörffer, der die meisten Arbeiten Krafft's, abgesehen von der Zeit ihrer Vollendung, mit ziemlicher Zuverlässigkeit aufzählt[3]), nichts vom Schwabacher Sacramentshaus erwähnt. Auch Sandrart und Doppelmayer schweigen davon, ebenso die späteren Chroniken Schwabach's.

Da fand ich vor einiger Zeit zu meinem Erstaunen, dass bereits Bergau diese Frage behandelt und ausgesprochen hat[4]), aus stilistischen Gründen könne das Schwabacher Tabernakel kein Erzeugniss Krafft's sein, wenn es auch gerade in Künstlerkreisen, die dem Meister zu Ehren in der Schwabacher Kirche eine Denktafel mit dessen angeblichem Portrait[5]) gesetzt haben, dafür gelte. Es entspringe, so hebt Bergau treffend hervor, aus einem Mangel an Kunstkritik und unvollständiger Kenntniss der Kunstgegenstände, wollte man alle bedeutenderen, in Stein gemeisselten Kunstwerke aus jener Zeit Adam Krafft zuweisen. Nur eine ganz äusserliche Aehnlichkeit bestehe zwischen dem Schwabacher Tabernakel und dem Meisterwerke in St. Lorenz zu Nürnberg, insofern beide jenen damals für Sacramentshäuschen allgemein beliebten thurmartigen Aufbau und eine gewisse Willkür in den dünnen und zuweilen erkünstelten Formen zeigen, während die Formengebung des Werkes in Schwabach roh und keineswegs meisterhaft sei und mit den feinen und zierlichen ästhetischen Gliederungen am Lorenzer überhaupt nicht verglichen werden könne. Sowohl der starke Tragstein, auf dem die drei erwähnten Gruppen unter einem Baldachin ruhen, weil sonst die schwächlichen, auf das Material keine Rücksicht nehmenden Säulchen sie nicht tragen könnten, als auch die Eisenstäbe, woran der oberste Theil des Gehäuses befestigt werden musste, stören die

[3]) Nur bei den drei Reliefs am inneren Chor der Sebalduskirche irrt er. Sie gehören Veit Stoss an.

[4]) Rep. f. Kw. I, 1876, S. 401.

[5]) Es steht nicht fest, ob der jüngere Meister mit Kappe und Schlägel oder der ältere mit dem entblössten Haupte am Lorenz-Tabernakel Krafft vorstellt.

Harmonie des ganzen Aufbaues ungemein und lassen eine unverstandene Nachahmung des Nürnberger Sacramentshäuschens erkennen. Solcher primitiver Hilfsmittel hätte sich Krafft nicht bedient, nachdem er in dem um 7 m höheren Prachtwerk in der Lorenzkirche, dessen Spitze frei wie eine Ranke der Decke folgt und in einer Krümmung endigt, einmal seine umfassende Kenntniss architektonischer Gesetze und seine ausserordentliche Geschicklichkeit im freien Aufbau bewiesen hatte. Wenn ausserdem die künstlerische Durchführung durchaus eines Meisters wie Krafft nicht würdig ist, weshalb sollte es von ihm dennoch herrühren! Könnte nicht vielmehr ein anderer unbekannt gebliebener Steinmetz, der nach Krafft's grossem Vorbild meisselte, es verfertigt haben?

Diese höchst berechtigten Einwände Bergau's waren mir leider bei den Studien über Meister Krafft entgangen. Meine Ansicht war also unabhängig von der Bergau's entstanden. Ich halte es daher für nöthig, auf jenen Aufsatz besonders aufmerksam zu machen, damit nicht etwa der falsche Glaube bestehe, ich hätte ihn absichtlich unerwähnt gelassen.

Was Herrn Dr. Schaefer veranlasste, meinen dargelegten Gründen entgegen das Schwabacher Tabernakel dennoch als ein Werk Krafft's auszugeben, ist lediglich die Thatsache, dass man jetzt weiss, dass Krafft wahrscheinlich erst im Januar 1509 und vielleicht wirklich in Schwabach starb! „Wenn das feststeht," so schreibt Herr Schaefer, „dürfen wir kaum noch zweifeln an der alten Ueberlieferung (!), Krafft habe dort in der Kirche das Sacramentshäuschen auszuführen gehabt und sei darüber gestorben (!), so sehr sich derjenige dagegen sträuben mag, der im Uebereifer nur das Beste unter den zahlreichen Meister Adam zugeschriebenen Werken als seine Arbeit erkennen will. Krafft war von Haus aus Steinmetz, und als solcher leistete er nicht mehr als viele seiner Zeitgenossen" (!).

Dreierlei ist dagegen zu sagen: erstens ist es ein Irrthum, eine alte Tradition, die auf Krafft als Meister des Tabernakels deutete, habe existirt; wie schon erwähnt wurde, ist vielmehr jene unbegründete Ansicht für Krafft's Autorschaft erst in dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts durch die Kunstforschung aufgekommen. Zweitens ist es eine arge Meinung, Krafft müsse, weil er wohl in Schwabach starb, wohin er, man weiss nicht weshalb, gekommen ist, auch gleich das Tabernakel der dortigen Martinskirche gearbeitet haben. Diese mehr als gewagte Vermuthung könnte doch höchstens dann ein wenig an Wahrscheinlichkeit gewinnen, wenn Adam Krafft von 1505 ab, dem Jahre der Vollendung des Tabernakels in Schwabach, bis zu seinem im Jahre 1509 erfolgten Tode dort dauernd geblieben wäre. Wir wissen aber, dass der Meister 1505 in Nürnberg war, wie die Urkunde vom 25. August jenes Jahres beweist, wonach er dem Peter Imhoff 310 fl. schuldete. Hätte Krafft nicht einen Theil seiner Schuld abtragen können, wenn das Tabernakel in seiner Werkstatt gemeisselt wäre? Eine ansehnliche Summe wäre doch sein Lohn dafür gewesen. Dass er seine Gehilfen zu der Arbeit herangezogen haben würde, wäre natürlich; allein warum soll man sich, wenn keins seiner echten Werke so grosse

Schwächen zur Schau trägt und das Gehäuse überhaupt keine Merkmale von des Meisters Kunstweise besitzt, eine völlig unbegründete, jeder stilkritischen Untersuchung entbehrende Behauptung aufdrängen lassen, wo bereits eine annehmbare Gegenmeinung geltend gemacht war! In unserm Falle kann nur ein vorsichtiger Vergleich zu einem Ergebniss führen, so lange keine archivalische Nachricht aufgetaucht ist; ein etwas anmassender Ton der Rede, wie ihn Herr Dr. Schaefer auch noch an andern Stellen hindurchklingen lässt, kann natürlich nicht über seine Fehlschüsse hinweghelfen.

Die dritte Frage ist: hat sich Meister Krafft zur künstlerischen Individualität erhoben, oder ist er über die Leistungen der zeitgenössischen Steinmetzen nicht hinausgekommen? Die Betrachtung der einen Christusgestalt auf dem „Abschied von der Mutter“ am Imhoff-Tabernakel genügt, um in dem Künstler eine feste Originalität zu entdecken. Christus hat seiner Mutter der Tradition nach von seinem bevorstehenden Schicksal erzählt. Da ist sie vor ihm niedergekniet und bittet ihn flehentlich, doch nur bei ihr zu bleiben. Aber Christus, die rechte Hand auf die Brust drückend und mit der andern das Gewand raffend, wendet sich langsam von ihr ab und ruft ihr beim Weiterschreiten mit dem Ausdruck innerer Schmerzensqual und aufrichtiger Theilnahme Trosteswort zu. Das dieser einfachen Gruppe innewohnende Reinmenschliche hat ungemein Anziehendes für uns, weil Regung des Gemüthes und Bewegung des Körpers unmittelbar der Natur entnommen sind. Die momentane Drehung Christi und das Vorsetzen des linken Fusses zeugen von Krafft's Fähigkeit, flüchtige Bewegung in festen Linien zum Ausdruck zu bringen. Das dringende Bitten in der Haltung der Hände Maria's steht mit ihrem emporgewandten schmerzerfüllten Antlitz, das gelitten zu haben scheint, im besten Einklang. In der Darstellung des Seelenlebens übertrifft Krafft sämmtliche damaligen Meister, auch Stoss und Vischer, dessen Vorzug mehr im Ornamentalen liegt. Nur Dürer, wenn man ihn denn einmal einem Meister zweiten Ranges gegenüberstellt, ist ihm weit über; aber darin sind sie beide verwandt, dass es bei ihnen auf die Darstellung innerer Vorgänge im Menschen ankommt. Dürer sah auch aus Krafft's Meisterwerken eine ihm verwandte Seele herausleuchten, und manche haben ihm bei seinen Arbeiten bewusst oder unbewusst vorgeschwebt, denn die Einflüsse Krafft's, der seine eigene Bahn neben Dürer wandelte, liegen in dessen Werken klar zu Tage, soweit überhaupt bei der Selbständigkeit eines Meisters wie Dürer davon die Rede sein kann. Dies bestätigt ein Vergleich des besprochenen Reliefs mit Dürers gleichen Darstellungen im Marienleben und in der kleinen Holzschnittpassion.[6])

Beidemal hat Dürer nach entgegengesetzter Seite componirt. Während bei Krafft zwischen Maria und Christus in Folge der menschlichen

[6]) Im Grossen und Ganzen ist natürlich bei beiden Meistern die Composition die hergebrachte.

Auffassung desselben eine enge Zusammengehörigkeit zu bestehen scheint, verschwindet dieser familienmässige Zusammenhang zwischen Mutter und Sohn auf Dürer's Holzschnitt der kleinen Passion, weil Christi göttliche Seite schärfer betont ist. In der sanft zur Seite gebeugten Haltung Christi wie seines idealisirten Antlitzes und in der Geste der beiden emporgehobenen Finger der rechten Hand liegt etwas Beruhigendes und Beschwichtigendes, zugleich aber auch etwas von Theilnahme für das innige Bitten der vor ihm knieenden Mutter. Im Marienleben ist die Scene dramatischer gefasst und damit die göttliche Ueberlegenheit und das über menschlichen Schmerz Erhabene in Christus ausgesprochen, was schon die weiter auseinander gezogenen Figuren andeuten und was durch die mehr anbetende als bittende Haltung der Maria gesteigert erscheint. In den oberen plastischen Darstellungen am Lorenz-Tabernakel weisen ebenfalls manche Motive auf Dürer hin. Doch darauf muss näher eingegangen werden, wenn es sich darum handelt, Dürer's Abhängigkeit von der Nürnberger Plastik, von der er nicht weniger als von der Nürnbergischen Malerei beinflusst ist, klarzulegen.

Bei solchen Untersuchungen, um die Entwicklung eines grossen Meisters zu erklären, ist allerdings die Versuchung nahe, ihre Lehrer zu überschätzen. Wolgemut's Name hat dadurch, dass Dürer bei ihm in die Lehre ging, thatsächlich einen gewissen Glanz erhalten, den er gar nicht verdient. Wenn wir die ersten Werke des lernenden Künstlers betrachten, so ist darin schon seine Ueberlegenheit über Wolgemut erkennbar. In der ganzen deutschen Malerei und Bildhauerkunst ist auch nichts vorhanden, was an Dürer's Jugendleistungen nur heranreichen könnte. Dürer gab, weil er bis in die tiefsten Geheimnisse der Natur eindrang, seinen Gestalten das wirklich Lebendige und Greifbare, und dies bildet die Kluft zwischen ihm und Krafft, dessen Figuren, obwohl lebenswahr und empfindungsvoll, noch nicht das Alles durchdringende Leben und durch und durch Individuelle Dürer'scher Gestalten in sich haben.

Ausdrücklich habe ich in der abgedruckten Imhoff'schen Vertragsurkunde über das Sacramentshäuschen in St. Lorenz hingewiesen, dass als Arbeitszeit drei Jahre ausgemacht waren und dass es dem Meister gelang, das umfangreiche Werk schon in dem kurzen Zeitraum von etwa $2^3/_4$ Jahren (vom 25. April 1493 bis 4. December 1495) zu vollenden. Mit Anfang des Jahres 1496 stand das Prachtwerk der deutschen Spätgothik in der Lorenzkirche fertig da. Aber Herr Dr. Schaefer berichtet ungenau, das Riesenwerk sei bereits in zwei Jahren beendet worden. Wenn es darauf ankommt, die frühere falsche Ansicht, das Jahr der Vollendung sei erst 1500 gewesen, zu beseitigen, so ist es wohl billig, zu verlangen, dass über neu veröffentlichtes urkundliches Material mit genauester Richtigkeit berichtet wird. Zwei Drittel Jahre machen auf diese kurze Frist schon einen grossen Unterschied aus.

Wenn Herr Dr. Schaefer von meinem Buche eine genaue Darstellung der vorkrafftischen Kunst in ihren Einzelheiten oder Aufschluss darüber,

woraus die Blüthe deutscher Bildnerei hervorspross und wie sie sich allmählich entfaltete, erwarten zu dürfen glaubte, so diene als Erwiderung, dass diese Gesichtspunkte heranzuziehen oder nachzuweisen, wie Krafft selber entstand, bei der noch theilweise dunklen Lage der Dinge nicht Aufgabe meiner Schrift war, sondern vielmehr zu zeigen, dass seine Arbeiten aus einem sich selbst entwickelnden, individuellen Geiste hervorgegangen sind, der auf dem Boden der spätgothischen, mit einem feinen gemässigten Naturalismus vereinten Kunstrichtung stehen blieb. Weiterhin musste der Meister der unechten, in Nürnberg's Umgebung stehenden Denkmäler, die bisher ohne Gegenrede seinen Namen trugen, entledigt werden, indem sie und die litterarischen Quellen einer gründlichen kritischen Untersuchung unterzogen wurden, was bisher nicht geschehen war. Endlich kam es darauf an, die durch sämmtliche früheren über Krafft handelnden Schriften sich ziehenden Irrthümer zu beseitigen. Die Anfänge der Nürnbergischen Kunst aber darzustellen ist dann unerlässlich, wenn es sich um die gesammte Nürnberger Plastik handelt, nicht aber, wenn der Thätigkeit eines Mannes nachgegangen wird.

Die übrigen Ausstellungen des Herrn Schaefer lasse ich auf sich beruhen; eine derartige Besprechung ist doch immer nur die Stimme eines Einzelnen, der mehr oder weniger auf die Absichten des Autors einzugehen sich bemüht, und der aufmerksame Leser wird sich am besten selber von dem Werthe und Unwerthe der einzelnen Capitel ein Urtheil bilden.

Zum Schlusse möchte ich die Aufmerksamkeit noch auf etwas lenken, was ich bisher ausser Acht gelassen hatte. Bei Betrachtung von Krafft's Arbeiten in chronologischer Reihenfolge zeigt sich eine entschiedene Wandlung in seiner Darstellungsweise: aber kein Umschlag etwa von deutscher zu italienischer Formengebung, wie es bei Peter Vischer, der ausschliesslich Renaissancekünstler wurde, der Fall ist; vielmehr ein plötzlicher Uebertritt von rein plastischem Formensinn zu etwas zu weit getriebener malerischer Auffassung und darauf ein zwischen malerischer und plastischer Anschauung äusserst glücklich vermittelndes Schwanken.

Die meisten uns bekannten Hauptwerke Krafft's sind durch darauf bezügliche Urkunden datirt, von einigen kennen wir sogar die Arbeitsdauer. Nur die Entstehungszeit der Kreuzwegstationen steht nicht fest, doch scheinen sie zu seinen früheren Werken zu gehören, wo der Meister bereits auf der Höhe seiner Leistungen stand, und vor 1490, dem Jahre, das uns bis heute zum ersten Mal seinen Namen nennt, entstanden zu sein. Denn Meister Adam erscheint in dem Zeitraum von 1490—1500 allzu reich beschäftigt, als dass er nebenbei noch ein so umfangreiches Werk wie die Stationen, deren Ausführung längere Zeit gedauert hat, hätte in Arbeit haben können. Erst nach 1500 sind sie vermuthlich auch nicht aufgestellt worden; vielmehr werden sie bereits in den achtziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts auf dem Wege, wo sie heute noch theilweise stehen, errichtet worden sein, ist es doch kaum anzunehmen, dass ihr Stifter, der fromme Nürnberger Bürger Martin Ketzel, allzu lange nach

der Rückkehr von seiner zweiten, wahrscheinlich im Jahre 1476[7]) erfolgten Reise nach Jerusalem mit seinem Auftrage gezögert habe. Die Stationen werden auch immer als ältestes bekanntes Werk Krafft's aufgeführt, und Lochner behauptet sogar, sie liessen sich mit völliger Sicherheit schon 1490 nachweisen.[8]) Wenn dem so ist, springt die plötzliche Wandlung in Krafft's künstlerischer Auffassung mit dem Jahre 1490—1492 im Schreyer'schen Grabmal hell ins Auge.

In den sieben Fällen Christi, die, der Reihe nach betrachtet, ein fortlaufendes Bild jener schmählichen Kreuzführung wie aufeinanderfolgende Momente eines Dramas geben, lernen wir Krafft bereits als fertigen Meister kennen. Er zeigt sich darin auf der Höhe seiner Leistungen überhaupt, und nichts lässt sich erkennen, was noch auf ein Schülerthum deutete. Alles, was bisher in Plastik und Malerei aus dem Leben des gepeinigten Christus geschildert war, ist hier überboten worden, und ausser den Passionen Dürer's sind diese Scenen in der deutschen Kunst überhaupt nie edler und inniger dargestellt worden; sie konnten nur einem wirklich begabten Meister gelingen, aus dessen Seele echt künstlerisches Empfinden quoll.

Diese Reliefs haben das Gepräge rein plastischer Auffassung. Durch äusserst klare Composition und einfachen Vortrag, der malerisches Beiwerk gänzlich verschmäht, zeichnen sie sich aus, und die Figuren, die sich in dem beschränkten Raume frei bewegen, sind in zwei bis drei Plänen angeordnet. Die Gewandung der Gestalten besteht aus dicken Stoffen, so dass Einfachheit in den Faltenmotiven vorherrscht und keine harten Brüche und Ecken entstehen. Darin unterscheidet sich Krafft von den zeitgenössischen Meistern.

Da tritt Adam Krafft im Jahre 1492 mit dem Schreyer'schen Grabmal auf, und unsere Ueberraschung ist nicht gering, anstatt des rein plastischen Vortrages, wie er aus den Stationen herausblickt, eine bis ins Kleinste durchgeführte malerische Auffassung in der Composition wie in der Formenbehandlung, anstatt der glatten Hinterfläche einen landschaftlichen Hintergrund mit Bäumen und Häusern, kurz ein Steingemälde zu finden. Dadurch dass Krafft die gegebene Fläche als wirklich freien Raum sich vorstellte, verfuhr er wie der Maler im Gemälde, der die vor seinen Blicken sich ausbreitende Landschaft in eine Fläche zusammendrängt und ihr dennoch den Schein des Körperhaften giebt. Dieses Verfahren, auch auf die Plastik übertragen, hat im Relief eine unruhige Wirkung zur Folge, denn da jene nur mit geformten Körpern im freien Raume sich abgiebt, wird sie im Relief genöthigt, die geschauten Dinge möglichst auch in eine Ebene zusammenzurücken. Damit entsteht die Schwierigkeit, die gewünschte Tiefe in das Steinbild hineinzulegen. Krafft suchte dem aus dem Wege zu gehen, indem er den landschaftlichen Hintergrund hoch aufbaute, was, abgesehen von dem Verstoss gegen die Regeln der Perspective, hier den

---

[7]) Kaman, Mitt. d. V. f. Gesch. d. St. Nürnb., Heft II, p. 83.

[8]) Die Quelle dieser Angabe giebt er leider nicht an.

Nachtheil hervorruft, dass sich die Figuren, aus einiger Entfernung gesehen, weniger deutlich davon abheben. Für diesen Mangel entschädigen aber die empfindungsvollen Gestalten, von denen jede individuell gefasst ist. Alles athmet und lebt, empfindet Trauer und Schmerz, jeder nach seiner Weise, und endlich was die Composition, die im Allgemeinen von vornherein gegeben ist, betrifft, so erscheinen hier die hergebrachten Motive wie zum ersten Mal geschaffen.

Von dem malerischen Princip ging Adam Krafft in seinen folgenden Werken aber wieder langsam zurück. Die drei Reliefs am Lorenzer Sacramentshäuschen vereinen die Vorliebe für das Malerische mit plastischer Einfachheit, man muss zugeben, in glücklicher Weise. Am schönsten zeigt das „der Abschied Christi von seiner Mutter“, der, was die Wiedergabe natürlicher Empfindung anlangt, unter den Krafft'schen Werken an erster Stelle genannt zu werden verdient. Der grösstentheils architektonische Hintergrund und der freie Ausblick auf eine mit Bäumen und Häusern geschmückte Landschaft beeinträchtigen die ruhige Wirkung des Reliefs nicht; die Gestalten treten fast so hervor, als wären sie auf glattem Grunde befestigt. Mit Erfolg sind malerische Hilfsmittel auf das Relief übertragen, was im Schreyer'schen Grabmal misslungen war. Die Gewandung ist im Vergleich zu den harten Brüchen auf jenem Grabdenkmal überraschend klar, und der Meister nähert sich wieder der flächenhaften Behandlung der Gewänder auf den Stationen, nur dass an Stelle weiter Bausche und sichtbarer Vertiefungen weich gerundetes Gefält ohne tiefe Einschnitte tritt. Dieser Auffassungsweise, wie sie sich in diesem Relief uns darbietet, bleibt Krafft in seinen Steinbildern, denn so darf man seine Reliefs nennen, treu.

In reicherem Masse kehrt die malerische Art im Pergenstörffer'schen Grabmal wieder. In dem theilweise knittrigen Gefält sind eckige Brüche vermieden. In der Rebeck'schen Grabtafel besteht die Gewandung aus schweren, dicken Stoffen, deren Falten mit einer gewissen Breite, vielleicht zu reich und bauschig, aber abgesehen von der unmöglichen über das rechte Bein hochgeschobenen Falte, im Ganzen klar an Motiven gegeben sind. Etwas gemässigter tritt diese Gewandung in dem aus Freifiguren bestehenden Landauer'schen Grabmal auf, doch sind dem Meister nie wieder die klaren und zugleich malerischen Gewänder gelungen, wie sie sich auf dem Lorenzer Relief darbieten. Maria's Gewandung auf dem Relief mit der Anbetung des Christuskindes in der Adlerstrasse nähert sich ihnen, während das Relief mit der Erdrosselung der Beatrix an einem Pfeiler der Lorenzkirche, wenn es Krafft angehört, der Gewandung nach zu schliessen, in die Zeit des Schreyer'schen Grabmals fällt. Nach 1486 muss es entstanden sein, wie das darauf befindliche vereinigte Wappen der Muffel und Imhoff bestätigt.

Die Heimath Giotto's.

Vor einiger Zeit beabsichtigte man in Vicchio im Mugello dem Künstler, der der italienischen Malerei neue Bahnen gewiesen und ihr eine neue Seele gegeben, ein Denkmal zu errichten. Denn wie man weiss, liebt es nicht nur jede Landschaft Italien's, sondern jeder Theil eines Gebietes, jede Ortschaft eines jeden Gebietstheiles, sich in dem Glanz zu sonnen, der von dem Scheitel eines Unsterblichen strahlt; alte Tradition aber besagte (Vasari hat sie, nach seiner Art mit Anekdoten verbrämt, aufgezeichnet), dass Giotto di Bondone aus dem Mugello stamme. Es trat ein Comité zusammen, dessen Vorsitz der Dichter Giosuè Carducci übernahm, und Alles wäre nach Sitte und Brauch verlaufen, hätte sich nicht plötzlich an einigen Stellen in Florenz localpatriotischer Eifer geregt; denn wenn auch das Mugellothal zur Florentiner Landschaft gehört, — man beanspruchte den ruhmreichen Künstler ganz und ungetheilt; in der Stadt selbst sollte er geboren sein. In der Zeitschrift „Arte e Storia" wurde zuerst Einspruch gegen Vicchio als Ort des Monuments erhoben; dann veröffentlichte Jodoco del Badia, einer der verdienten Florentiner Staatsarchivare, dem manche localgeschichtliche Forschung zu danken ist, drei Artikel in der Zeitung „Nazione", die er auch unter dem Titel „La patria e la casa di Dante" als Sonderabdruck erscheinen liess und die den urkundlichen Nachweis dafür enthalten sollten, dass der Künstler im Kirchspiel Sa. Maria Novella geboren sei. In den Kreisen, die sich in den kleinen Orten des Mugello für die Angelegenheit interessirten, entstand natürlich eine lebhafte Empörung, da man dem Mugello den ererbten Ruhm rauben und ihm nur den viel geringeren lassen wollte, dass der Sohn des Bondone dort Landbesitz gehabt, dass Söhne und Töchter von ihm in und bei Vespignano gelebt hätten. Das Wochenblättchen der Gegend, der „Messagero del Mugello", veröffentlichte nicht nur fulminante Artikel von Giuseppe Baccini zur Abwehr, sondern dieser in der ganzen Angelegenheit sehr rührige Herr liess seinen Erörterungen auch, als in der That sehr triftige Beweisstücke, regelrechte Regesten folgen, welche die Beziehungen des Giotto und seiner Familie zum Mugello betrafen. Darüber sind nun fast vier Jahre vergangen; jener Einspruch, obwohl schwach begründet, scheint die Folge

gehabt zu haben, dass für das Denkmal zu Vicchio, dem man die örtliche Berechtigung absprach, die Taschen sich nicht öffnen wollten, oder aber das Comité, das anfangs vielen Eifer entfaltete, mochte sich nicht in einer bestrittenen Angelegenheit vorwagen, und alles Weitere unterblieb. Nun läge in der That kein Grund vor, an dieser Stelle auf den erst mit Hitze geführten und dann entschlummerten Kampf der Meinungen zurückzukommen, behielte nicht die Frage nach dem Geburtsort Giotto's ihre Bedeutung über den Streit der Localpatrioten hinaus. Dem Unterzeichneten traten diese Dinge beim Durcharbeiten der Notariats-Acten des 14. Jahrhunderts nahe, die das Florentiner Staatsarchiv in unendlicher Bändezahl aufbewahrt. Er überzeugte sich dann, dass ein Theil der auf Giotto und die Seinen bezüglichen Urkunden bereits bei Filippo Baldinucci „Not. de' Professori del disegno“ in der Ausgabe Manni's von 1767 I, 141 ff. gedruckt, ein anderer in jenen Regesten in den Nummern vom 23. October bis 12. November 1892 des Mugellaner Wochenblättchens angeführt ist, die indess schwerlich je über die engen Grenzen des Erscheinungsgebietes hinausgedrungen sind.

Del Badia begründet seine Annahme darauf, dass ein „Martinus faber fil. Bondonis fabri populi Se. Marie Novelle“ und dessen Vater „Bondone faber f. q. Angiolini“ in einer Urkunde vom 7. Juni 1295 genannt sind. Hier ist, wie man sieht, von Giotto, dem Sohn des Bondone, garnicht die Rede. Aber Del B. folgert: eine Corruptel von Angiolino war Angiolotto, als Abkürzung von Angiolotto müsse Giotto gelten (ein Name, der beiläufig gesagt, sich ebenfalls von Parigiotto und Rugerotto herleitet), — somit sei also der Name Giotto in der Familie des Schmiedes Bondone herkömmlich gewesen, und demnach müsse der Maler Giotto in Florenz im Kirchspiel Sa. Maria Novella geboren sein. Zu unumstösslicher Gewissheit wird ihm dies aber, weil eine Hand des 15. Jahrhunderts auf die Rückseite einer Urkunde vom 27. November 1297, in der jener Martinus faber, Sohn des Bondone, erwähnt ist, den Martin als Bruder des Malers Giotto bezeichnet hat. Dass nun eine solche, anderthalb Jahrhundert später gemachte Dorsualbemerkung, die wahrscheinlich eben nur durch das Vorkommen des Namens Bondone veranlasst wurde, keine wirklich beweisende Kraft besitzt, braucht umsoweniger bemerkt zu werden, als in Nachfolgendem vollgiltige Beweise für den wirklichen Geburtsort des Meisters angeführt werden.

Wenn in einer Notoriats-Urkunde vom 31. März 1331 (Protoc. d. Not. Francesco di Pagno, Vol. I) von „Nicchola fil. Giotti Bondonis de Colle“ die Rede ist, der als Procurator seines Vaters einem Pächter von dem Giotto gehörigen Land eine gewisse Abgabe an Getreide erlässt, könnte man, wie bei zahlreichen Urkunden, in denen die Bezeichnung gleichartig ist, dieselbe allenfalls auf den Sohn beziehen, statt auf den Vater, der ausweislich der Documente in jenem Colle bei Vespignano im Mugello, im Pfarrbezirk S. Michele di Aglione nicht unbedeutenden Landbesitz hatte. Dies ist aber nicht mehr angänglich, wenn in einer anderen Urkunde (in

demselben Bande) vom 7. April 1329, rogirt in Vespignano „Domin. Francischus prior eccl. Si. Martini de Vispignano et filius Giotti condam Bondonis pictoris dicti loci de Colle" als Procurator seines Vaters ein Stück Land zur Pacht austhut. Hier kann kein Zweifel herrschen, dass die Bezeichnung „de Colle" nur auf den Vater Bezug haben kann, nicht auf den Sohn, der Geistlicher in Vespignano war. Am 6. Juli 1329 verpachtet derselbe domin. Francischus prior eccl. Si. Martini de Vispignano fil. Giotti cond. Bondonis de Colle tamquam procurator et procuratorio nomine dicti Giotti patris sui durch in Vicchio rogirten Act ebenfalls ein Landstück im populus Si. Mich. de Agloni (in demselben Prot.-Bande). Endlich heisst es in einer Urkunde, Vespignano 26. Januar 1330 (ebenda), durch welche zwei Söhne Giotto's bekennen, ein Darlehn von 16 Goldflorin erhalten zu haben: Francischus et Nicchola fratres filii Giotti Bondonis pictoris de Colle, qui morantur Vispignano, emancipati a dicto Giotto eorum patre" etc. etc. Die ursprüngliche Niederschrift wurde dann später von anderer Hand durch Hinzufügungen insofern verändert, als hinter dem Namen der beiden Söhne Giotto's über der Linie das Wort „fratres", hinter Colle „communis" und hinter morantur „hodie" hinzugefügt wurde.

Geben diese Urkunden genügende Auskunft darüber, dass Colle bei Vespignano Giotto's Heimathsort war, und hatte er andererseits dort ansehnliches Grundeigenthum, so ist es sehr wahrscheinlich, dass er dieses zum Theil vom Vater her ererbt und es später etwa vermittelst dessen, was seine Kunst ihm gewann, vergrössert hat; Vasari's Angabe, der Vater sei im Bezirk Vespignano „lavoratore di terra" gewesen — man hätte darunter einen Landmann zu verstehen, der eigenen Besitz bearbeitete — wird durch diese Feststellungen wesentlich gestützt. Zu der Stelle, die von des Künstlers Herkunft handelt, bemerkte Gaetano Milanesi in seiner Vasari-Ausgabe von 1878 (I, 370 n. 2) durchaus richtig: „Nacque Giotto nel villagio del Colle nel comune di Vespignano, come testimoniano moltissimi strumenti riguardanti la sua persona." Als aber jener Streit begann, scheint der Forscher in seiner eigenen Ansicht wieder schwankend geworden zu sein (vgl. Del B. a. a. O. und Baccini im Messag. del Mug. vom 30. October 1892). Wahrscheinlich hat der treffliche Mann, damals schon hochbejahrt und durch Krankheit geschwächt, nicht mehr das gesammte einschlägige Material nochmals nachzuprüfen vermocht.

Giotto wird in der That, wie nicht unerwähnt bleiben darf, in Urkunden sehr häufig als „populi Se. Marie Novelle" bezeichnet, aber dies hat in keiner Art auf seinen Geburtsort Bezug, sondern darauf, dass er in jenem Florentiner Kirchspiel wohnte, wie er auch nach der Ermittelung Del Badia's dort ein Haus besass. Denn als der Künstler in seinen letzten Lebensjahren nach einer anderen Stadtgegend, nämlich nach dem Kirchspiel San Michele Visdomini verzog, wurde er in den Urkunden ganz entsprechend „Giottus Bondonis populi Si. Michael. Vicedominorum" genannt (Prot. des Franc° di Pagno III; Urk. v. 14. Sept. 1335). Während da

also von dem Kirchenbezirk die Rede ist, in dem er jeweilig wohnte, ist in den vorerwähnten Bezeichnungen die Ortschaft angegeben, aus der er stammte. Damit wird denn wohl für Alle, die nicht den Streit um des Streites willen lieben, und für weitere Kreise überhaupt, die Frage nach der Geburtsstätte des grossen Künstlers abgethan sein. Zu ihrer Erörterung möge aber noch ein kleines Postscript gestattet sein. Es gab in der Zeit des Giotto di Bondone — zwei Giotto di Bondone in Florenz, und der eine stammte aus Siena. Wenn nun jene Notoriatsprotocolle, die den Maler Giotto als aus dem Florentiner Landgebiet stammend erweisen, gleich so vielen anderen verloren wären — welch' trefflichen Stoff für kunsthistorische Polemik hätte es gegeben, wenn man den in Florenz urkundlich nachweisbaren Giotto f. q. Bondonis de Senis (1306, 31. Mai und 4. Juni. Protoc. des Notars Giov. Boninsegna II f. 89 u. 89') mit der Sieneser Malerschule in eine höchst natürlich erscheinende Verbindung gebracht hätte! Vor solchen Irrungen bewahrt nun das Vorhandensein der Acten jenes anderen Notars zur Genüge, aber es bleibt als Curiosum beachtenswerth, dass der Meister einen Namens-Doppelgänger hatte, und dies lehrt zugleich, wie riskirt es ist, irgend einen Bondone nur um dieses Namens willen mit dem Vater des Malers Giotto identificiren und aus dieser Identificirung Schlüsse ziehen zu wollen.

Florenz, October 1896. *Robert Davidsohn.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Schubart, Martin. François de Théas comte de Thoranc, Goethes Königslieutenant. Dichtung und Wahrheit, Drittes Buch. Mittheilungen und Beiträge. München, Verlagsanstalt F. Brockmann A.-G. 1896. 183 S. 8⁰. Mit 7 Photogravüren, 6 Lichtdrucken und einer Chromolithographie.

Dieses unterhaltend und dabei im Goethe'schen Stil geschriebene Prachtwerk interessirt hier zunächst wegen der liebevoll zusammengetragenen Nachrichten über die Künstler aus dem Kreise des Goetheschen Elternhauses und wegen der vorzüglichen Nachbildungen nach einer Reihe ihrer Werke, die der Verfasser, ein warmer und wohlunterrichteter Goetheverehrer, nach vielen Mühen, zumeist aus der Gegend von Grasse in der Provence, dem ehemaligen Wohnsitz des Königslieutenants, in seinen Besitz gebracht hat. Für die Nachrichten, die Karl Buchner im Jahrgang 1827 des Morgenblatts für gebildete Stände über einen Theil der hierbei in Frage kommenden Künstler gebracht hatte, wird als Hauptquelle ein anonymer Artikel in dem Darmstädter Kalender von 1780 nachgewiesen. Ueber Johann Christian Fiedler, von dem das sehr ansprechende Bildniss des Grafen Thoranc (so und nicht Thorane, wie bei Goethe, schrieb er sich selbst) abgebildet wird, ist S. 112 nachzulesen. Von Seekatz, dessen Bildniss nebst einem kleinen Gemälde wiedergegeben wird, handeln S. 115 ff.; die vier Elemente, von denen Goethe spricht, werden in zwölf Thürfüllungen nachgewiesen, die noch im Roubaud'schen Hause in Grasse vorhanden sind, das einst dem Königslieutenant gehörte. Dann folgen Junker mit seinen Blumenstücken (Abbild. zu S. 128), Hirth mit seinen Thierstücken, Nothnagel mit seinen Wandbildern im chinesischen Geschmack, deren einige noch im Fontmichel'schen Hause in Grasse vorhanden sind, das der ältere Bruder des Königslieutenants bewohnte; weiterhin Christian Georg Schütz (anmuthige Landschaft zu S. 136) und endlich Joh. Georg Trautmann, für den die (hier in Abbildungen wiedergegebenen) Josephsbilder in Anspruch genommen werden, die der Verf. von dem Grafen Sartoux, einem Grossneffen Thoranc's, aus dessen Schlosse Mouans (zwischen Cannes und Grasse) infolge eines im Jahre 1876 dort gemachten

Besuches erworben hat. Der Kopf Joseph's aus dem Bilde des Verkaufs (zu S. 142) zeigt gewiss viel Verwandtschaft mit dem späteren Goethe, sowohl in der geraden Nase, dem bildsamen Mund, wie namentlich in den grossen, ausdrucksvollen Augen; ob er von Trautmann oder, wie hier als Möglichkeit angedeutet wird, von Seekatz stammt — da manche dieser Maler gemeinsam gearbeitet haben —, mag vielleicht noch künftig festgestellt werden; merkwürdig ist übrigens der Umstand, dass Angelica Kauffmann, die Freundin Goethe's, einen in der Bewegung ganz ähnlichen Kopf auf einer, wie es scheint nur im Stich bis auf uns gekommenen Darstellung desselben Gegenstandes angebracht hat. Von Trautmann sind hier noch ein Dorfbrand wiedergegeben (ein Hauptbild ähnlichen Inhalts, ein Brand Troja's, befindet sich im Roubaud'schen Hause) und eine Auferweckung des Lazarus (die übrigens nicht, wie im Text gesagt ist, an Rembrandt's sogen. Petite Tombe, eine nach dem Kunsthändler La Tombe benannte Radierung der Predigt Christi, sondern an dessen grosse Auferweckung des Lazarus erinnert). Erfreulich ist diese ganze decorative, theatermässige und von weit zurückliegenden fremden Vorbildern lebende Kunst des achtzehnten Jahrhunderts nicht. Sie lässt es erklärlich erscheinen, dass Goethe sich aus Verzweiflung einem Ideal zuwenden konnte, dass dem Leben seiner Zeit so fremd gegenüber stand, wie das antike.

Um so wohlthuender berührt alles das, was der Verfasser über den Helden seines Buches, den Königslieutenant, zu berichten hat. Wir lernen da einen französischen Edelmann kennen, dessen Handeln vornehmlich durch die Ehrsucht bestimmt wird, dem es aber, wie die hier mitgetheilten Aphorismen beweisen, durchaus nicht an Bescheidenheit gebricht. Ernstes Streben nach vertiefter Geistesbildung, worüber die Liste der von seinem Frankfurter Buchhändler bezogenen Werke Auskunft giebt, verbunden mit einer ruhigen Ueberlegsamkeit in allem Thun, lassen ihn die allgemeine Hochachtung gewinnen. Köstlich endlich sind die in äusserst gewandtem Französisch geschriebenen Briefe, die eine muntere junge Frankfurterin, Frau von Barckhaus, an ihn richtet. Das die „mauvaise plaisanterie" über Frau Rath, die Wirthin des Königslieutenants, hier (S. 151) unterdrückt worden ist, bleibt zu bedauern. Vom jungen Goethe ist freilich leider weder in diesen Briefen noch in den Aufzeichnungen Thoranc's die Rede. Weitere Veröffentlichungen über den Grafen werden in Aussicht gestellt.

W. v. S.

Sculptur.

Patrizio Patrizi. Il Gigante. Con ill. Bologna. Zanichelli 1897.

È una illustrazione storica (redatta sui documenti dell' Archivio di Stato di Bologna e specialmente sul libro di spese pella fonte quasi sconosciuto fin qui) della celebre fontana del Nettuno (volgarmente il Gigante) del Giambologna in Bologna. Il Patrizi, dopo pazienti ricerche,

dubblica ora questa monografia accompagnata da alcune riproduzioni e ricca di documenti. La fontana del Nettuno, questa grande pagina, dove, come scrive il Müntz, l'architettura e la scultura si completano cosi felicemente, sì da esser ritenuta l'ultima grande opera del rinascimento e certamente la più bella del Giambologna, aspettava ancora una illustrazione e tornerà gradito agli studiosi di Germania che noi riassumiamo le notizie raccolte in questo scritto tanto più che la pubblicazione ebbe poca diffusione fuor di Bologna.

Nel 1563, la città diffettando di acque dopo ch'eran state abbattute precedenti fontane, proggettava di costrurne una nuova „sontuosa quant'altre d'Italia per ultimo ornamento e splendore" e con breve 14 Marzo dell'anno stesso Pio IV ne approvava l'esecuzione. L'incarico del disegno fu dato a Tommaso Laureti siciliano, che in quel tempo teneva scuola frequentatissima di pittura e architettura in Bologna dove lasciò parecchi lavori. Al Laureti stesso si diede l'incarico di cercare lo scultore che attuasse il progetto e modellasse le figure. Ottenutone consenso dal granduca Francesco De Medici, il Senato bolognese propose al Giambologna, già famoso e allora a Firenze ai servizi di quella corte, di assumersi il lavoro. L'artista accettò e il contratto con lui, e col fonditore Zanobio Portigiani fu stipulato il 10 Agosto. La ricompensa ai due artisti fu stabilita in 1000 scudi da lire quattro, e al Laureti dieci scudi d'oro mensili finchè durasse il lavoro. L'atelier per la modellatura e fonditura delle statue che decorano il grande monumento fu posto sotto il portico del Pavaglione in un grande magazzeno vuoto e adattato allora al bisogno. Vi fu posta „la fucina, li mantici, la fornacella per scolare la cera, per fare sfare formelli, fare la fossa e le grandi fornaci, ecc."

Il Giambologna aveva incominciato col fare il modello in bronzo della statua: un piccolo bronzo alto 75 centimetri ora nel Museo Civico di Bologna. La statua posta dal Giambologna sulla fontana e che rappresenta il Nettuno, dio del Mare, col tridente e il piede destro sopra un delfino e in atto di placare i flutti colla sinistra stesa, troneggiante sopra graziosi gruppi di putti e sirene, è certamente di maggiore effetto che il modello presentato e che pure era stato approvato dal Senato bolognese. La modellatura è meno diligente e meno trita che nel modello, il braccio steso è più raccolto verso il corpo e la testa eminentamento michelangiolesca meno barbuta ma più forte che nel modello stesso.

I cronisti concordano col dire che nel dicembre del 1566 la grandiosa statua fusa e ripulita fu tirata sopra la fontana per forza d'argani e fu coniata una medaglia commemorativa coll'immagine della fontana da un lato e quella del papa Pio IV dell' altra.

Qui non possiamo seguire il Patrizi nel seguito della sua lunga narrazione storica, relativo alle successive vicende della fontana, alle lagnanze di parte del clero per la nudità del gigante, alle barzellette e ai sonetti in vernacolo cui diede luogo la statua e che hanno ben poco interesse per lo studioso dell'arte. Avremmo preferito invece che l'autore

citasse le fonti dei molti documenti ricordati e riportati e seguisse nella sua monografia un più rigoroso sistema storico.

Ad ogni modo, anche così, questo studio che potrebbe essere migliorato in una successiva edizione, è un contributo preziosissimo a una futura monografia sul grande scultore fiammingo, che ebbe il merito di ritardare la decadenza nella scultura italiana. *F. Malaguzzi.*

Topographie.

Dr. Eugen von Nottbeck und **Dr. Wilh. Neumann,** Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. Erste Lieferung. Reval, Franz Kluge's Verlag, 1896. 100 u. 32 S. Folio

Eine Kunsttopographie, die als vorbildlich bezeichnet werden kann. Kein Streben nach trockener Vollständigkeit, wodurch unsere meisten Inventarisationswerke, die entweder zu weitschweifig oder zu knapp sind, ungeniessbar werden, sondern eine anschauliche geschichtliche Darstellung. Dieser ersten Lieferung, die die Geschichte der Stadt bis zum Beginn der Schwedenherrschaft sowie die Schilderung der Berg- und Stadt-Befestigung enthält, sollen im Laufe des Jahres 1897 noch zwei weitere folgen, die eine die Denkmäler der kirchlichen Kunst, die andere die Geschichte der Stadt bis zur Gegenwart und die Werke der Profankunst enthaltend. Dreiunddreissig gut gewählte und gut wiedergegebene Textabbildungen sowie zwei Tafeln zieren das Heft.

Reval hat unter den Städten der baltischen Provinzen sich die meisten Schätze an mittelalterlichen Bauten und an Werken der Malerei und Bildnerei bewahrt. Mit dem Jahre 1219 beginnt seine Geschichte, indem es in diesem Jahre der Herrschaft Dänemark's verfällt, die — mit einer kurzen Zwischenzeit, da der Schwertorden herrschte (1227—1238) — bis 1346 dauerte. Waldemar II. errichtete seit 1219 an der Stelle, wo die alte Esthenburg Lindanisse gestanden, die Burg und den Dom. Das kleine Wappen der Stadt enthält noch jetzt den Danebrog, das weisse Kreuz im rothen Felde. Als Kaiser Heinreich IV. im Jahre 1228 die Burg und Landschaft Reval nebst Harrien, Wierland und Jerwen dem Schwertorden verlieh, erbaute dessen Meister Volquin dort das Schloss; durch westfälische und niedersächsische Ansiedler, die wohl von Wisby einwanderten, wurde gleichzeitig die Unterstadt gegründet. 1238 klärten sich die Verhältnisse insofern, als Reval nebst Harrien und Wierland durch den Vertrag von Stenberg auf Seeland als Herzogthum Estland in den Besitz Dänemark's gelangte, Jerwen aber dem Deutschorden, mit dem 1237 der Schwertorden verschmolzen worden war, zufiel.

Von nun an residirte ein königlicher Hauptmann auf dem Dom. 1248 wurde der Stadt das lübische Recht verliehen, um 1284 trat sie dem Hansabund bei. Der Burgbau stammt wesentlich aus dieser Zeit der Dänenherrschaft. Unter der Königin Margarethe wurden seit 1243 dessen Mauern erbaut, zuerst die der steil abfallenden Südseite, dann als Abgrenzung

gegen den übrigen Theil des langgestreckten Plateaus die der Ost- und die übrigen Seiten. Der Pallas des Statthalters bildete an der Südmauer den Kern der Anlage.

Eine ganz andere Gestalt gewannen die Verhältnisse, als Reval 1346 dem Deutschorden zufiel, unter dessen Herrschaft es bis 1561 verblieb. Im Verfolg des Estenaufstandes von 1343 waren Reval und Wesenberg dem Ordensmeister zur Bewahrung für die Krone Dänemark übergeben worden; König Waldemar IV., der Estland nicht zu halten vermochte, verkaufte es 1346 um 19000 Mark köln. Gewichts, etwa eine halbe Million Reichsmark, dem Orden, dessen Hochmeister das Herzogthum dem livländischen Ordensmeister übertrug. Nun wurde, anstossend an den Pallas, das mächtige klosterartige Ordensschloss errichtet, das später in der Schwedenzeit umgebaut wurde und seit 1788 als Gouvernementspalast dient. Von der Blüthe der Stadt zeugt der Umstand, dass damals schon die Strassen gepflastert waren. In diese Zeit fällt auch die Begründung der mächtigen Schwarzhäupter-Brüderschaft, die überall Spuren ihres Bestehens hinterliess, sich durch das Ausscheiden der unverheiratheten Kaufleute aus der Kindergilde bildete und die Reiterei zu stellen hatte. Merkwürdig ist der Umstand, dass Reval gegen Ende des XIV. Jahrhunderts eine Zeit lang gemeinsam mit Lübeck, Stralsund, Greifswald, Thorn, Elbing und Danzig die Stadt Stockholm besass, bis der König von Schweden sie durch ein Lösegeld von 60000 Mark Silbers wieder an sich brachte. Zu Anfang des XV. Jahrhunderts wurde ein Brunnennetz, von einer Wasserleitung gespeist, angelegt; um die Mitte desselben Jahrhunderts die Mauer am langen Domberg hinauf errichtet.

Mit dem Ende des XV. Jahrhunderts begannen schwere Zeiten. Im Jahre 1478 hatte Iwan III. Nowgorod unterjocht und vernichtet, 1494 liess er das dortige Contor ganz schliessen. Reval, das damals Stapelplatz für den nordisch-baltischen Transithandel war, hatte besonders schwer unter dieser Gewaltmassregel zu leiden. Dazu sah es sich selbst stets von den Russen bedroht, die 1492 gegenüber Narva die starke Festung Iwangorod errichtet hatten. Erst 1514 konnten wieder die Handelsbeziehungen zu Nowgorod angeknüpft werden.

Nun trat eine Zeit des Friedens, des Wohlergehens und Reichthums, aber auch der Ueppigkeit und Verweichlichung ein, die die lange Herrschaftszeit des klugen Ordensmeisters Walter von Plettenberg (1494—1535) kennzeichnet. Von 1513 bis 27 wurde auf Kosten der Hansa der Leuchtthurm auf Dagden errichtet; das Hauptereigniss war aber die Einführung der Reformation im Jahre 1524, gleich nach Wittenberg und Leisnig, somit früher als in der Mehrzahl der übrigen Städte der deutschen Heimath. Am 14. September desselben Jahres kam es sogar zu einem Bildersturm, dessen Hauptstoss nur dadurch abgeschlagen wurde, dass ein Kirchenvorsteher der Nicolaikirche die Geistesgegenwart hatte, die Schlüssellöcher der Kirche mit Blei ausgiessen zu lassen; am folgenden Tage wurde die Bewegung durch eine Verordnung des Raths erstickt. Diesem Umstande

haben wir die Erhaltung der vielen kostbaren Reste der Vergangenheit in dieser Kirche zu verdanken. Von der Macht der Stadt zeugen die vortrefflichen, 2,2 bis 2,4 m starken, aus dem örtlichen Kalkfliess erbauten Mauern, die den ganzen Ort umgaben, mit ihren 8 Thoren und 26 Thürmen, zu denen sich im Laufe des XVI. Jahrhunderts noch drei dicke Bastionsthürme gesellten, darunter die dicke Margarethe von 1518 und der Kik in die Kök von 1533, letzterer einer der grossartigsten Bastionsthürme, die je in der deutschen Kriegsbaukunst zur Ausführung kamen.

Nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts erneuerten die Russen ihren Vorstoss gegen die baltischen Lande, eroberten 1558 Narva, Dorpat und verschiedene Schlösser. Reval war nahe daran, sich dem König von Dänemark zu unterwerfen. Seine Kraft war lahm gelegt, da Lübeck directen Handel mit Narva, das damals aufblühte, eröffnet hatte. Gotthard Kettler, der damals Ordensmeister geworden war, konnte oder wollte keine Hilfe leihen. Diese Gelegenheit benutzte Schweden, um seine Schutzherrschaft anzubieten, die auch im Jahre 1561 angenommen wurde. Von da an bis zur Capitulation von 1710 blieb Reval schwedisch. 1687 wurde dann noch ein Entwurf zur Befestigung der Stadt nach Vauban'schem System ausgearbeitet, doch gelangte davon wenig zur Ausführung. Die drei aus dieser Zeit stammenden Bastionen Schweden, Ingermannland und Schonen wurden später zu öffentlichen Gartenanlagen umgewandelt.

W. v. S.

Kunsthandwerk.

L'arte negli arredi sacri della Lombardia con note storiche e descrittive di **Luca Beltrami.** 80 tavole in eliotipia ed incisioni nel testo. Ulrico Hoepli. Milano 1897.

Fra gli scritti recenti sulla storia dell' arte pubblicati nell' alta Italia questo libro è uno dei più importanti. È noto che anche in Italia da qualche tempo a questa parte le arti industriali si vanno avvantaggiando di pubblicazioni speciali atte a porre sotto gli occhi degli artisti le produzioni del bel tempo antico anche nei rami più modesti dell' arte applicata all' industria. In Italia son ben pochi, tra quelli che non si sono dedicati allo studio dell' arte, che si prendano la briga, visitando città e paesi, di esaminare gli arredi sacri, dei quali è tanto ricco il nostro patrimonio artistico, cosichè mentre molti, anche tra i profani d'arte, conoscono, almeno de visu, i capolavori di pittura e di scultura, pochissimi hanno idea dei capilavori in oreficeria, in tessuti e ricami, in miniature.

Questa splendida opera del Beltrami tende appunto a mettere sotto gli occhi dei più i principali arredi sacri della Lombardia, illustrandoli con note storiche e descrittive, con documenti e colle riproduzioni in eliotipia dello stabilimento Calzolari e Ferrario di Milano. Il nucleo di questi oggetti d'arte quì illustrati è scelto tra i molti esposti in Milano nel

settembre del 1895 in occasione della Esposizione Eucaristica: ai quali il Beltrami, col senso d'arte che gli è proprio, aggiunse molti altri arredi delle chiese lombarde, in modo da dare una bella serie di esemplari dal secolo VI al XVIII.

La raccolta risponde allo scopo di dare un' impressione sintetica delle caratteristiche delle arti minori in quella regione, (in cui l'arte, se non raggiunse l'eleganza e la finezza toscana, fu più verista e forte che altrove), e nello stesso tempo mantiene la continuità delle manifestazioni dell' arte nel suo sviluppo e nelle sue trasformazioni durante dodici secoli. L'autore avverte modestamente che l'opera sua non vuol essere nè un inventario degli oggetti artistici della Lombardia nè un trattato d'insegnamento, ma si limita a dare un' idea sommaria del patrimonio artistico di quella regione. In tali lavori non può infatti richiedersi altro al critico d' arte; un inventario e un trattato completo, certamente utilissimi, sarebbero riusciti aridi e il loro scopo sarebbe riuscito diverso di quello propostosi dal dotto raccoglitore.

Ne' rami maggiori la evoluzione dell' arte può essere facilmente ricostituita, precisata e nettamente suddivisa in varie epoche ognuna delle quali rappresenti un dato stile; in tutto quanto riguarda la pittura o la scultura, ciò avviene per la persistenza di determinati argomenti da rappresentare e di speciali mezzi di esecuzione, dei quali riesce avvertibile qualsiasi modificazione nei metodi di osservare il vero e di tradurne le forme o le apparenze; nelle arti minori invece, gli oggetti che possono assumere un aspetto artistico sono assai più variabili, a seconda delle costumanze, delle credenze e della coltura nelle varie epoche, mentre i mezzi di esecuzione sono a lor volta così svariati, che il distinguervi nettamente la evoluzione del sentimente artistico riesce cosa meno sicura. Scorrendo questa serie di tavole la prima impressione sommaria che se ne può dedurre, come avverte lo stesso Beltrami, è quella del divario sensibile che passa fra la ricchezza intrinseca degli oggetti più antichi non tendente all' effetto immediato e la ricchezza decorativa e appariscente a scapito della materia prima negli arredi meno antichi; divario di cui il Beltrami trova la spiegazione in ragioni politiche.

L'autore ha dato giustamente largo campo in questa raccolta alla miniatura dei codici, che è tra i rami secondari d' arte il più interessante per l'affinità grande colla pittura, di cui fu detto a ragione che la miniatura è la sorella minore. Del periodo jeratico è bello esempio nella tavola V colla riproduzione di un Messale Ambrosiano dell' XI secolo, con evidente influsso bizantino. Del XIII secolo, tanto ricco di opere in altre scuole, sopratutto la bolognese, non abbiamo esempi e l'autore ci porta allo splendido messale della incoronazione di G. Galeazzo Visconti (1395) in cui le composizioni a figure, di grande interesse, hanno tutti i caratteri della scuola pittorica locale di quel tempo. Del secolo XV, che rappresenta la manifestazione più elevata del minio, sono splendidi esempi nelle tavole 21—25, 40—41 in cui è tutto uno sfarzo di fregi, di volute,

di putti, di scenette magistralmente disegnate entro le lettere iniziali; di interesse speciale, per la conoscenza della scuola lombarda, è la riproduzione di una miniatura firmata di Cristoforo Preda. Ricca e notevole è pure la raccolta di esempi dei tessuti, con svariate decorazioni ornamentali su velluto e seta; caratteristico, per dare idea dell' arte locale lombarda, quella a tavola 30 in cui predomina il motivo del ducale sforzesco: i successivi prodotti sostituendo all' eleganza del rinascimento le forme barocche, cedono il campo a forme più libere e fantastiche. La tavola 26 è un esempio notevole dell' intima unione fra il tessuto e il ricamo: le tavole 44 e 45 della preponderanza del ricamo sulla stoffa del fondo con una certa unità di effetto. Uno splendido esempio dell' unione della pittura col ricamo che incominciò più tardi è il Gonfalone di S. Ambrogio eseguito verso la metà del secolo XVI da Scipione Delfinone e Camillo Pusterla per 800 scudi d'oro su disegno del pittore Carlo Urbino da Crema (1563) e di cui il Beltrami riporta l'interessantissimo contratto pieno di dati storici e tecnici sull' arte del ricamo in quel tempo.

Conchiudendo, questa raccolta, considerata dall' aspetto delle caratteristiche locali, mostra come le tradizioni antiche impedirono prima del mille alle tendenze estetiche di progredire anche nella tecnica, cosichè non vi è quasi differenza fra loro nei prodotti delle varie regioni d' Italia: ma più avanti, col manifestarsi delle iniziative regionali e col principio d' indipendenza nella vita civile, l'arte incominciò ad essere originale e distinta, regione per regione: solo dopo il periodo aureo del rinascimento l'arte riprese un carattere generale a scapito del carattere delle varie scuole: varietà che aveva costituito una delle attrattive dell' arte italiana. *F. Malaguzzi.*

La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia. Illustrazione di **Vincenzo Forcella.** Prefazione di **Luca Beltrami.** Ulrico Hoepli. Milano 1896. 2a. ediz.

Anche quest' opera, ricca di 18 grandi tavole eliotipiche, è scritta in omaggio alla tendenza che si va manifestando nelle arti applicate alle industrie di riprodurre le manifestazioni dell' arte dei secoli scorsi per migliorare il gusto generale. Dopo gli studi recenti, come quelli del dott. Paul Kristeller, che assodarono che mentre in Germania la xilografia ha origine dai miniatori e stampatori di carte da giuoco, in Italia invece deriva da quegli artisti che lavorando il legno ne conoscevano la tecnica, la storia e l'esame dei lavori d'intaglio e intarsio hanno acquistato un interesse speciale. Inoltre questo ramo, uno dei più geniali, è stato ingiustamente obliato fin quì, e son ben poche le guide, anche ottime, che li ricordino e pochi gli studiosi che ne facciano oggetto di ricerche. E poichè intendiamo trattare presto diffusamente questo argomento, incominciando dalla scuola bolognese, allo scopo di far conoscere di più l'opera del Forcella e Beltrami riassumiamo un po' largamente il frutto dei loro studi, innestandovi alcune nostre osservazioni.

La prefazione del Beltrami è interessante pei dati storici che contiene sulla corporazione dei falegnami e degli intagliatori a Milano. Sembra che anche prima del secolo XV esistesse in quella città una corporazione o sodalizio di maestri falegnami; ma è solo a partire dalla seconda metà del quattrocento che si trova determinato un vero statuto della schola magistrorum a lignamine Si. Josephi Mediolani, che fu approvato da Francesco Sforza nel novembre 1459. Secondo questo statuto la corporazione nominava ogni anno un priore, un sottopriore, sei sindaci, un canevaro e dodici consiglieri, con speciali attribuzioni; i due primi per definire le controversie, per giudicare delle vendite, delle mercedi e del licenziamento degli artefici, per tulelare i consociati contro i clienti. Questi capitoli, che trovano riscontro con quelli d'altri stati tra cui gli interessantissimi per noi di Bologna, furono riconfermati dai successori di Francesco Sforza, da Luigi XII e da Carlo V; subirono qualche riforma nel 1568 e più tardi nel 1607. Nel 1728 il sodalizio si divise in due corporazioni ben divise, per quelle gelosie di mestiere allora sentite più che oggi. Rimasero così distinti gl'intagliatori e intarsiatori dai falegnami propriamente detti. Nell' anno 1774 l'imperatore d'Austria soppresse, colle altre società artigiane, anche la Università degli intagliatori.

Pur riconoscendo che tali corporazioni portarono qualche vantaggio all' arte non dividiamo però l'entusiasmo di alcuni per quelle, coi quali sembra schierarsi il Beltrami. È noto che l'arte dell' intaglio, per limitarci a questo ramo, fu sempre attaccata alle tradizioni spesso ripudiate dagli altri artisti contemporanei: potremmo citare molti esempi di lavori in legno costrutti in pieno rinascimento con disegno gotico: e tutto fa credere (e tra i molti documenti da noi raccolti, ne abbiamo riconferme), che una tale persistenza, specialmente nei piccoli centri, fosse incorraggiata delle corporazioni a fine di distinguersi del tutto anche innanzi alla folla dalle altre arti. I documenti storici del rinascimento son pieni di accenni a tali gelosie di mestiere. E nei luoghi invece, ove quelle corporazioni apersero con larghezza i battenti del loro cenacolo alle diverse tendenze anche del di fuori, l'arte fu più geniale e varia e progredì più rapidamente; a Bologna, per esempio, ove, accanto agli artisti del luogo, lavorava liberamente una schiera numerosa di intagliatori e maestri di tarsia venuti da Modena (focolare di quell' arte, fondata dagli Abbaisi o da Baiso maestri dei Lendinara) dalla Toscana, da Brescia: tra questi ultimi tutta una famiglia di De Marchi che lavorarono, con larghezza di vedute e con fantasia, in S. Petronio, in S. Giovanni in Monte, in S. Michele in Bosco.

Dove pure non siamo del tutto col Beltrami è nel credere che la difficoltà e lentezza d'esecuzione propria dell' intarsio abbiano suggerito il partito di raggiungere lo stesso effetto decorativo coll' applicazione della pittura nei varii piani della struttura in legno: partito che non crediamo „meritevole di essere rimesso ancora in onore“ perchè rappresenta evidentemente un ripiego alla mancanza di originalità e perchè è la sovrapposizione, l'invasione di un ramo d'arte in un altro col quale non

ha rapporti. Gli effetti a cui può aspirare l'arte della scoltura in legno, di esecuzione tecnica assolutamente sui generis, son più modesti e sopratutto diversi da quelli della pittura. Ciò sembra esser stato inteso a meraviglia dagli artisti di altre regioni fuor della Lombardia, nelle quali mai, nemmeno nei prodotti dei secoli della decadenza, si ricorse a quello spediente per accrescere l'effetto dei lavori in legno. Tutt' al più, come negli stalli di S. Domenico a Bologna, eseguiti nei primi anni del cinquecento, l'artista si limitò ad arricchire i suoi intarsii con qualche laminetta d'argento quà e là, su gli elmi o nelle impugnature delle spade nelle composizioni degli specchi.

Le note storiche e descrittive del Forcella sono preziose per gli studiosi di questo ramo così geniale dell' arte italiana. Solamente avremmo desiderato che le note stesse fossero meno laconiche e più precise, citando sempre con esattezza a comodo del lettore le fonti storiche e archivistiche da cui le notizie sono tratte.

Nel complesso l'opera, che fa onore anche all' editore pel lusso tipografico con cui è redatta, raggiunge perfettamente lo scopo prefissosi dai due dotti scrittori e presenta allo studioso una raccolta di primo ordine di splendidi lavori in legno, raccolti con diligenza e con fine intelligenza in tutta la Lombardia, ricchissima di tali prodotti anche dell' ultimo periodo, quando altrove il gusto ormai affievolito negli artisti non sapeva produrre che fredde imitazioni dei motivi architettonici.

Splendidi e pieni di ricca fantasia gli stalli della chiesa di S. Maria sopra S. Celso in Milano, di S. Vittore al Corpo, del Duomo, di S. Fedele. Evidentemente ideate dallo stesso artista sono le ricchissime sedie corali di Chiaravalle e quelle di S. Francesco de' P.P. Olivetani in Villanova Sillaro (Lodi) col geniale motivo dei putti a mo' di cariatidi poggianti su tronchi di colonne per dividere gli specchi degli stalli. Auguriamoci che per ogni regione d'Italia si trovino studiosi che illustrino con ugual diligenza e senso d'arte questi prodotti dell' industria del legno, in cui è quasi sempre una ricchezza e una fantasia che più difficilmente si riscontrano nelle opere maggiori.

F. Malaguzzi.

Graphische Kunst.

A chronological catalogue of the Engravings, Dry-points and Etchings of Albert Dürer as exhibited at the Grolier Club. Compiled by **S. R. Koehler.** The Grolier Club of New York 1897. 4⁰. (Mit 6 Tafeln.) LXI und 103 S.

Dieser Katalog, ein Juwel vornehmer typographischer Ausstattung, wie solche der Veröffentlichung eines Clubs von Bücherfreunden geziemt, bildet eine unschätzbare Bereicherung der seit Thausing's Werk nur in Bezug auf Einzelheiten geförderten Kenntniss des Meisters und muss daher als unentbehrlich für jeden Forscher auf dem Gebiete der deutschen Kunstgeschichte bezeichnet werden. Da das Werk nur in 400 Exemplaren her-

gestellt worden ist, wird es in Europa wohl leider zu den Seltenheiten gehören.

S. R. Koehler, der kenntnissreiche und ungemein gewissenhafte Director des Bostoner Kupferstichcabinets, hat hier in den neun Capiteln der Einleitung die Hauptfragen, die mit Dürer's Stecherthätigkeit verknüpft sind, in eingehendster Weise behandelt, die erläuternden Abbildungen der Ausstellung besprochen und endlich ein erschöpfendes chronologisches Verzeichniss der sämmtlichen Stiche des Meisters unter Heranziehung der ganzen bisherigen Litteratur und Erörterung aller von den einzelnen Forschern geäusserten Meinungen aufgestellt. Ein alphabetisches Litteraturverzeichniss, das in Bezug auf Aufsätze noch hätte vervollständigt werden können, ist beigegeben. Die Heliogravüren geben B. 36, 62, 65, 66 (die Kaltnadelarbeiten nach Prachtabdrücken) 88 (vergrössert nebst zwei Copien) und 103 (den grossen Courier, der verworfen wird) wieder.

In dem ersten Abschnitt der Einleitung wird Dürer's Eigenart sehr gut gekennzeichnet als die eines Künstlers, der den Uebergang vom Mittelalter zur Neuzeit, von der Gothik zu Rembrandt darstellt. Als bezeichnend wird sein Ausspruch, wonach aus Apollo Christus, aus der Venus Maria, aus Herkules Simson zu machen sei, herangezogen. Sein Hang zur Speculation habe entschieden die Ausbildung seines künstlerischen Vermögens gehemmt; erst gegen das Ende seines Lebens habe er die Einfachheit der Natur voll zu würdigen gelernt. Im Anfang dagegen seien neben seinen realistischen Bestrebungen die idealistischen Regungen unvermengt einhergegangen, wie denn neben der Darstellung des Traumes die der vier nackten Weiber, neben Adam und Eva die Nemesis stehe. Während er in seinen landschaftlichen Skizzen durchaus impressionistisch gewesen sei, sei er bei den ausgeführten Werken der Convention gefolgt. Gegenüber dem idealisirenden Allegorisiren der späteren Zeit, das aller Individualität entkleidete allgemeine Formen zur Darstellung unmalerischer Ideen verwendete, unterscheide sich sein Vorgehen aber vortheilhaft dadurch, dass er seine Ideen, so gesucht sie auch seien, in greifbare Formen gekleidet habe; er sei also durch seinen Realismus gerettet worden. Die Ungereimtheit, die bei den Späteren oft gewollt sei, sei bei ihm, wie bei so manchen der primitiven Italiener, noch wahrhaft naiv gewesen.

Im zweiten Abschnitt der Einleitung werden die auf die Zeitfolge der Dürer'schen Stiche bezüglichen Punkte erörtert; dabei wird Middleton's chronologische Anordnung in Cambridge herangezogen, zugleich aber auch die Anordnung von Bartsch, nach den dargestellten Gegenständen, als durch den Zweck, ein Register aufzustellen, gerechtfertigt bezeichnet. — In Verbindung mit einem Datum kommt das Monogramm, wobei das D vom A umschlossen ist, zum ersten Male auf der Zeichnung mit dem lautespielenden Engel zur Apokalypse von 1497 vor; doch muss Dürer es bereits früher verwendet haben, wie dessen Gestalt auf undatirten Blättern, namentlich auf der Madonna mit der Heuschrecke aus der Zeit um 1494/95 (hier das d sogar noch klein), es beweist. — Als deutlichstes Beispiel der frühen, auf

die reine Wirkung in Schwarz und Weiss berechneten Art wird die Madonna mit der Meerkatze, als solches der späteren farbig wirkenden Behandlung aber die Madonna an der Mauer angeführt. Erst gegen das Ende seines Wirkens wendete sich Dürer wieder einfacheren Darstellungsweisen zu, namentlich in seinen Bildnissen.

III. Der Einfluss der Antike und der Italiener. Das Verhältniss zu Barbari scheint seitdem durch die Entdeckungen Gurlitt's in etwas helleres Licht gerückt worden zu sein.

IV. Die Frage, ob Dürer der Copist gewesen oder der Meister W., wird im Hinblick darauf, dass so gut wie alle späteren Copien, wie Lehrs nachgewiesen hat, nach Dürer und nicht nach dem Meister W. angefertigt worden sind, für letzteren bejaht.

V. In Bezug auf die Erfindung des Radirens wird darauf hingewiesen, dass solches, wie nachgewiesen, schon im 15. Jahrhundert geübt worden sei, und dass Dürer diese Technik, die er erst 1515 angewendet, schon früher gekannt haben muss, da er in seinen Reimen „Von der bösen Welt", die nicht erst später anzusetzen sind, bereits das Scheidwasser erwähnt.

VI. Seine Technik. Die Stiche, auch in der späteren Zeit, reine Stiche, ohne Vorätzung (wie solches Thausing und Middleton wollen). Die Radirung (auf Eisen) habe er nur als einen billigen Ersatz für den Stich angesehen. Die kalte Nadel, abgesehen von den vereinzelten Versuchen in dieser Technik, die nur sehr wenig Abdrücke zuliessen, hätte er doch selbst unter günstigeren Umständen kaum recht verwenden können, da ihm das Streben nach Helldunkel, wofür diese Art besonders geeignet ist, noch ganz fehlte. Auch bei den Kaltnadelarbeiten nimmt Koehler keine Vorätzung an, da eine solche, wie er auf S. XXVIII durch Abbildungen erläutert, gar keinen Nutzen hätte bieten können. Die dünnen, weissen Linien neben den schwarzen vom Aussenrand des Grates stammenden, auf Abdrücken von sorgfältig gereinigten Platten, zeigten deutlich, dass man es hier mit reinen Kaltnadelarbeiten zu thun habe: diese weissen Linien entstünden durch den Eindruck der völlig von Farbe befreiten Innenseite des Grates.

Im VII. Abschnitt, der von dem Druck der Platten handelt, befindet sich Koehler auf seinem eigensten Gebiete. Er zeigt, dass die Verschiedenheiten im Aussehen der einzelnen Blätter weit weniger auf eine Verschiedenheit in der Behandlungsweise als auf eine Verschiedenheit in der Art des Druckens zurückzuführen sei. Im Gegensatz zu der gewöhnlichen Annahme betrachtet er die schwarzen Abdrücke eher als die frühen, die silbrigen als die späteren; ferner macht er darauf aufmerksam, wie die Drucker dazu geführt worden seien, durch die Wahl einer wärmeren Druckerfarbe die Wirkung zu steigern und gewissen Schwierigkeiten zu begegnen; endlich bei Gelegenheit der Kreuzigung von 1508 (B. 24, Koehler 45) kommt er ausführlich auf die verschiedenen Verfahren zu sprechen, die das Aussehen der Abdrücke theils absichtslos, theils bewusst beeinflussen, wie das klatschige Drucken (filling), wobei die kleinsten und dichtesten Theilchen

in Folge zu starker Füllung mit Druckerfarbe zusammenfliessen; das theilweise Stehenlassen der Farbe (smudging), zuerst durch Zufall, dann mit Absicht; und endlich das Tönen (tinting), wobei ein leichter Farbhauch über einzelnen Theilen der Oberfläche der Platte stehen gelassen, nicht aber etwa, wie bei dem modernen retroussage, erst neu über solche Theile gelegt wurde.

In VIII endlich werden die Preise der Dürer'schen Blätter zu seinen Lebzeiten zusammengestellt und in IX der Zweck dieser Ausstellung, die eben namentlich die durch den Druck bewirkten Verschiedenheiten bei den einzelnen Blättern darlegen sollte, erörtert. Darauf folgen die Biographical Illustrations, die Bildnisse, Ansichten u. s. w.

Der Katalog beginnt mit 1 (B. 92), dem Gewaltthätigen, als dem frühesten Blatt, das an die Kriegsleute (B. 88) erinnere. Um 1490 oder früher (?).

2. (B. 44). Heilige Familie mit der Heuschrecke. Eye erblickt darin den Einfluss Schongauer's. Um 1494. Galichon's Notiz nicht erwähnt, wonach Gottvater dem Stich Schongauer's B. 8 entnommen ist.

3. (B. 88). Die Kriegsleute. Vor 1497.

4. (B. 93). Das Liebesanerbieten. Um 1496. Wegen der Frivolität des Gegenstandes wird Dürer's Urheberschaft leicht in Frage gezogen.

5. (B. 28). Der verlorene Sohn.

6. (B. 61). H. Hieronymus. Cust weist auf die Abhängigkeit von Barbari hin. Ein paar Kratzer scheinen auf spätere Abdrücke zu deuten.

7. (B. 63). Die Busse des h. Chrysostomus. Vorgeschritten in der Behandlung. [Deshalb vielleicht auch eher um 1500 zu datiren.]

8. (B. 30). Madonna auf dem Halbmond, ohne Krone. [Wohl gleichfalls etwas später].

9. (B. 78). Die kleine Fortuna.

10. (B. 80). Der kleine Courier. Archaistisch, doch weist die Form des Monogramms auf entwickelte Zeit.

11. (B. 95). Das monströse Schwein.

12. (B. 94). Der Spaziergang. Lebendiger Ausdruck der Gesichter und entwickelte Form des Monogramms. Die Inschrift auf Meckenem's Copie ist wohl: „denn ist nicht allzeit Fastabend (statt: fast Abend), der Tod kommt und bringt den Abend“ zu lesen.

13. (B. 42). Madonna mit der Meerkatze. Auch hier ist Springer's Hinweis auf Barbari zu beachten. Noch kein Versuch zur Charakterisirung der einzelnen Stoffe, ausser an dem linken Unterärmel.

14. (B. 75.) Die vier nackten Weiber. Von 1497 datirt. Neben der naturalistischen Behandlung macht sich der Einfluss Barbari's bemerklich, besonders durch dessen „Victoria und Fama“ (B. 18) vermittelt, wo die Victoria wieder durch die vom Rücken gesehene capitolinische Venus beeinflusst ist.

15. (B. 76). Der Traum. Die Behandlung des Fleisches sorgsamer, aber nicht so lebendig wie auf dem vorigen Blatt. Die Haltung der Göttin

erinnert bereits an die Eva von 1504, die sicher von der Antike beeinflusst ist. [Somit wohl eher schon in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu versetzen.]

16. (B. 71.) Der Raub der Amymone. Bildet mit den beiden vorhergehenden Blättern und dem folgenden eine Gruppe. Stellt vielleicht die Entführung der Syme durch Glaucus dar.

17. (B. 73). Die Eifersucht. Die Dejanira ist aus dem Tritonenkampf Mantegna's entnommen, den Dürer im Jahre 1494 abzeichnete. Siehe Thausing.

18. (B. 20). Schmerzensmann mit ausgebreiteten Händen. (Ob nicht Retberg Recht hat, wenn er das Blatt erst in die Zeit von 1507 verweist?)

19. (B. 55). H. Sebastian am Baum. Auf S. 26 schränkt Koehler Thausing's Behauptung, dass das Blatt schwach als Stich sei, dahin ein, dass es etwas obenhin behandelt sei.

20. (B. 56). Sebastian an der Säule. Die Merkmale, die Bartsch für die beiden Zustände dieses Blattes angiebt, werden hier ergänzt.

Koehler ist geneigt, die drei letztgenannten Blätter nebst seiner No. 26 (s. weiter) den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts zuzuweisen, wenngleich er im Einzelnen manche Widersprüche wahrnimmt. Wenn er aber seine No. 20 deshalb verwerfen möchte, weil die alterthümliche, noch an die Apokalypse gemahnende Zeichnung mit der vorgeschrittenen Form des Monogramms nicht recht stimmen will (Seite 26), so geht er zu weit.

21. (B. 85). Die Türkenfamilie. — 22. (B. 84). Der Koch und sein Weib. — 23. (B. 83). Der Bauer und sein Weib. — 24. (B. 86). Die Marktleute. — 25. (B. 29). Maria und Anna. — 26. (B. 87). Der Bannerträger. In dem Andreaskreuz des Goldenen Vliesses erblickt Thausing eine Anspielung auf den Krieg von 1499. — 27. (B. 82). Die Dame zu Pferd und der Landsknecht. — 28. (B. 79). Die Gerechtigkeit.

29. (B. 34). Die Madonna auf der Rasenbank, von 1503. Dieses herrliche Blatt, wie Koehler fast möchte, zu verwerfen, dazu gehört schon mehr als Muth. Die technischen Mängel und die mechanische Strichführung im Gesicht, auf die er hinweist, vermag ich nicht zu erblicken. Koehler tritt übrigens dafür ein, dass das Berliner Exemplar wirklich eines des ersten Zustandes, vor dem Täfelchen, sei. — 30. (B. 101). Das Wappen mit dem Todtenkopf, von 1503. — 31. (B. 100). Das Wappen mit dem Hahn. Vielleicht später als 1503 (?).

32. (B. 57). H. Eustachius. Gleich Thausing um 1504 versetzt.

33 (B. 77). Nemesis. Um 1504. Der Stichelglitscher muss nach der Herstellung einer nur geringen Anzahl von Abzügen entstanden sein. Koehler weist auf die Sorglosigkeit hin, womit Dürer die punktirten Linien in der Vorzeichnung der Wolken stehen gelassen habe, auch nachdem sie durch die endgiltigen Linien nicht vollständig gedeckt worden seien. Die Federskizze, welche Ephrussi und Springer anführen, Lippmann aber nicht ab-

bildet, ist thatsächlich im Britischen Museum vorhanden und echt. Sie stellt im Umriss das auf einer Kugel stehende dicke Modell, nackt und beflügelt, dar, mit viereckigen, recht ordinären Zügen; links daneben der Flügel nochmals grösser mit der Feder gezeichnet. In Folio. Einen angenehmen Anblick gewährt das Blatt freilich nicht, aber interessant ist es in hohem Grade. Das Dürer'sche Zeichen ist von der Hand eines späteren Besitzers aufgesetzt.

Von Nr. 34 ab (B. 1) Adam und Eva, von 1504, seien die Blätter hier nicht mehr vollständig aufgezählt, sondern nur die zu einzelnen von ihnen gemachten Bemerkungen hervorgehoben.

36 (B. 68). Apoll und Diana dürfte trotz der technischen Vollendung, die hervorgehoben wird, etwas früher anzusetzen sein, als hier auf der Grenzscheide der Jahre 1504 und 1505 geschieht.

41 (B. 67). Die Hexe. Deren Gesicht soll an eines in Mantegna's Tritonenkampf erinnern.

42 (B. 54). H. Georg zu Pferde. Wahrscheinlich 1505 begonnen und erst nach der Rückkehr von Venedig beendigt. Siehe Thausing.

43 (B. 53). H. Georg stehend. Gleichzeitig. Beide hängen vielleicht mit der Reorganisation des Georgsordens durch den Kaiser Maximilian zusammen. [Um 1503?]

65 (B. 59). H. Hieronymus. Kaltenadel, hier und da mit dem Stichel verstärkt.

66 (B. 43). Heilige Familie. Kaltnadelarbeit von 1512 oder später. Keine Zustände, sondern nur Verschiedenheiten infolge der Abnützung der Platte.

69 (B. 98). Ritter, Tod und Teufel. Verrocchio's Pferd kann nicht als Vorbild gedient haben, da es die Beine richtig setzt, während das Dürer'sche, gleich denen der meisten Bildhauer, hierin vollkommen von der Natur abweicht, wie Mr. Muybridge nachgewiesen hat.

71 (B. 60). Hieronymus im Gehäus. Bildet mit den beiden anderen zusammengehörenden Darstellungen eine Folge von Bildern gewisser Seelenstimmungen, die durch die Art der Anordnung, Beleuchtung und Durchführung dem Beschauer noch näher gebracht werden, so dass sie als richtige „Stimmungsbilder" wirken, wie dies auch Lippmann in seinem „Kupferstich" S. 52 fg. angedeutet hat.

81 (B. 22). Der Schmerzensmann, Radirung. Ob auf Eisen oder auf Kupfer ist noch unentschieden. (Nach Sandrart auf Eisen.) Keine Zustände, sondern nur eine fremde Retusche (Passavant's IV. Zustand, wozu sein III. nur einen Druckversuch darstellt), da Pass. II. Zust. nur auf der Abnutzung der Platte beruht.

85 (B. 70). Der Verzweifelte. Mit Retberg wohl erst um 1516 zu versetzen, da es in technischer Hinsicht bereits die beste, zarteste seiner Radirungen ist. (Sandrart bezeichnet B. 70, 72 und ein drittes als auf Zinn ausgeführt.)

88 (B. 23). Der Degenknopf. Wohl um 1518. Mit einer Lichtdrucktafel, die das Original und zwei Copien vergrössert zeigt, sowie einer besonderen Darstellung der Erkennungszeichen.

102 (B. 107). Erasmus von Rotterdam. Von Luther in seinen Tischgesprächen erwähnt, wie Kaufmann anführt.

103 (B. 81). Der grosse Courier. Verworfen.

106 (B. 62). H. Hieronymus, Niello. Verworfen.

107 (B. 65). Parisurtheil. Verworfen. Nach Galichon ist die mittlere der Göttinnen nach der grossen Fortuna copirt.

109 (P. 109). Kreuzigung, im Umriss. Verworfen.

110 (P. 110). Bekehrung Pauli. Verworfen.

111. Damiano de Goes. Nach Ephrussi aus Galle's Icones.

W. v. Seidlitz.

Zeitschriften.

Archivio storico dell' Arte diretto da Domenico Gnoli. Serie seconda, Anno II. 1896. Roma, Danesi editore 1896. 484 u. XXV SS. gr. 4⁰ mit zahlreichen phototypischen Illustrationen.

Der letzte Jahrgang unserer Zeitschrift beginnt mit einer durch drei ihrer Hefte gehenden Studie G. Frizzoni's über Lotto, in der dieser feine Kenner norditalienischer Malerei unter Anlehnung an die vor Kurzem veröffentlichte Berenson'sche Monographie über den Meister ein Bild seines wechselvollen Schaffens entwirft. Sein Urtheil über jene fasst er in den Satz zusammen: „Was die Urtheile und Ansichten, die der Verfasser ausspricht, betrifft, so werden sich dagegen Einwendungen wohl erheben lassen, es wird sich ihnen vielleicht der Vorwurf allzu subjectiver und nicht genügend ausgereifter Kriterien machen lassen; nichtsdestoweniger nimmt die neue Publication, wie sie vor uns liegt, einen würdigen Posten unter den historisch-kritischen Monographien ein." Besondern Werth gewinnt der Aufsatz Frizzoni's durch die Beigabe einer Menge Illustrationen nach Werken des Meisters, worunter manche, die im Berenson'schen Bande fehlen und auch im Handel nicht erhältlich sind. Leider müssen wir auch gegenüber der Mehrzahl von ihnen unsern wiederholt ausgesprochenen Tadel, dass der Verleger diesem Theile des Archivio nicht die nöthige Sorgfalt zuwendet, wiederholen, ein Tadel, dessen Berechtigung durch den Umstand erhöht wird, dass seine Fähigkeit, Treffliches zu leisten, durch andere Publicationen seines Institutes ausser Zweifel gestellt erscheint. Die Redaction einer so vornehmen, und wenn auch langsam, doch immer mehr zur Geltung kommenden Zeitschrift, wird sich wohl nicht länger den Anforderungen verschliessen können, die in dieser Richtung an ein Organ, das die italienischen Kunstinteressen in erster Reihe vertritt, mit Recht gestellt werden dürfen. — Das Oeuvre des fruchtbaren Meisters wird von Frizzoni, über die bei Berenson als ihm gehörig aufgezählten Werke hinaus um folgende interessante Bilder vermehrt: einer Madonna mit Kind, von

drei Engeln umschwebt, in der städtischen Galerie von Osimo, einem überaus charakteristischen und lieblichen Erzeugniss seiner besten Epoche (c. 1530); dem männlichen Portrait in dreifacher Ansicht der k. k. Museen zu Wien, das dort unter Tizian's Namen geht, aber schon vor einiger Zeit von Prof. Wickhoff für Lotto in Anspruch genommen wurde; dem kleinen hl. Hieronymus der Sammlung Weber in Hamburg, der dort als ein Werk der fiorentinischen Schule vom Ende des Quattrocento katalogisirt wird; endlich dem von Frimmel in der Bruckenthal'schen Galerie zu Hermannstadt entdeckten, späten hl. Hieronymus.

D. Sant' Ambrogio agnoscirt in einem Aufsatz über ein kleines Elfenbeintriptychon im Bargello (No. 1798 der Elfenbeinwerke) dieses als eine Arbeit desselben Baldassare degli Embriachi oder Ubriachi aus Florenz vom Ausgang des 14. Jahrhunderts, den er schon früher als Schöpfer des grossen Elfenbeintriptychons erkannt hatte, das einst den Hauptaltar der Certosa von Pavia schmückte und jetzt in der Sacristei daselbst bewahrt wird, — wie auch der beiden Schreine, die für dieselbe Abtei gearbeitet wurden, und wovon sich gegenwärtig noch Theile in Privatbesitz zu Mailand befinden (s. Repertorium XIX, 202). Dem gleichen Meister gehört auch das grosse Triptychon aus der Abtei von Poissy im Louvre und das kleine des Berliner Museums (No. 548 des Katalogs) an, das 1857 in Brüssel erworben wurde. So feiert durch Sant' Ambrogio's glückliche Entdeckung der bisher unbekannte Meister einer in ihrem Stilcharakter und ihrer technischen Behandlung enge zusammengehörigen Gruppe von Elfenbeinwerken seine Auferstehung. In einer zweiten Studie desselben Jahrgangs unterzieht der Verfasser sodann das ebenerwähnte Triphtychon des Louvre einer eingehenden Prüfung und Beschreibung und kommt auf Grund derselben zu dem Ergebniss, dass ausser den oben angeführten Arbeiten auch noch ein zweites kleines Triptychon im Louvre (Sammlung Sauvageot), zwei sechseckige Kästchen mit Scenen aus der Griseldis- und Paris-Sage ebendort, ein gleiches mit Darstellungen der Fabel von Pyramus und Thisbe in der Nationalbibliothek zu Paris, endlich ein Triptychon mit Scenen aus dem Leben Christi im Musée de Cluny dem gleichen Meister bezw. seiner Werkstatt zugeschrieben werden müssen.

Höchst interessant in seinen Ergebnissen und von gründlichstem ausgebreitetstem Studium des Gegenstandes zeugend ist eine durch zwei Hefte gehende Studie Ferd. Mazzanti's über die ornamentale Sculptur Rom's vom 4. bis 12. Jahrhundert. Der Verfasser, der eine grössere Arbeit über das in Rede stehende Thema vorbereitet, zeigt an zahlreichen, durch viele Illustrationen verdeutlichten Beispielen, wie sich durch all diese lange Epoche der fragliche Kunstzweig stets auf den Spuren der antikrömischen Ornamentation bewegte, bald mit mehr, bald mit weniger engem Anschluss an dieselbe, — und wie der vielseitig behauptete entscheidende Einfluss der byzantinischen Kunst auf denselben in Wirklichkeit bei genauerer Prüfung auf ein Minimum zusammenschrumpft. Namentlich wird auch das organische Herauswachsen der sog. cosmatesken Kunst aus der

Decorationssculptur der ihr vorangehenden Jahrhunderte überzeugend dargelegt. Erst später und auch da nur in den süditalienischen Kunststätten dringen byzantinische und maurische Elemente in jene, ursprünglich Rom eigenthümliche Kunstübung ein.

Diego Angeli giebt die Geschichte der von Matteo Palmieri für seine Familiencappelle in S. Pier maggiore zu Florenz gestifteten Himmelfahrt Mariae, die bis auf unsere Tage für ein Werk Botticelli's gehalten, erst jüngst — zuerst von A. Schmarsow — als ein solches Franc. Botticini's erkannt wurde. Wir erfahren übrigens aus dem Aufsatze nichts, was nicht auch schon — nur weniger weitläufig — in Ullmann's Buch über Botticelli zu lesen wäre.

Franc. Malaguzzi Valeri liefert auf Grund urkundlicher Funde werthvolle Daten über die Erbauung der Kirche Corpus Domini (La Santa) in Bologna, namentlich über die Ausschmückung ihrer Façade, die gegenwärtig übereinstimmend dem Sperandio zugeschrieben wird, obwohl dafür kein documentarisches Zeugniss, sondern nur die Stilanalogie mit andern authentischen Werken des Meisters spricht. Im Verlaufe seiner Mittheilungen führt dann Malaguzzi als Arbeiten, die ihm auch zuzutheilen wären, an: die Terracottafriese am Porticus von S. Giacomo und im Hof von Pal. Bevilacqua-Sanuti, und die Marmorbüste Andrea Barbazzi's in der Familiencapelle zu S. Petronio, und publicirt bisher unbekannte Documente über eine verschollene Medaille, die Sperandio für einen Kaufmann Giac. dal Gilio 1474 ausführte, sowie über eine Unterstützung, die der Meister 1486—88 mit 40 Lire jährlich aus öffentlichen Fonds erhielt, weil er in dürftige Verhältnisse gerathen war.

E. Jacobsen macht uns in einem ausführlichen Aufsatze mit den Schätzen bekannt, die durch die munificente Schenkung der Herzogin von Galliera und ihres Sohnes Eigenthum der Stadt Genua geworden und nun in den beiden Palästen der Brignole-Sale, dem Pal. Rosso und Pal. Bianco in Via Nuova der öffentlichen Besichtigung zugänglich sind. Das Cinque- und Seicento herrscht in den Gemälden mit wenigen Ausnahmen vor — sowohl der Quantität als der Qualität nach. Von Erzeugnissen früherer Epochen sind nur einige altniederländische Bilder ersten Ranges da, — die italienischen Quattrocentobilder bieten nichts Hervorragendes.

D. Sant' Ambrogio führt in einer Studie über den Altarvorsatz von Vighignolo dasjenige weiter aus, was er schon früher an anderem Orte darüber vorgebracht hatte. Da wir über seinen Fund an dieser Stelle schon berichtet haben (XIX, 167), so brauchen wir hier nicht nochmals darauf einzugehen, umsomehr, da er nichts wesentlich Neues vorbringt.

A. von Erbach-Fürstenau reproducirt und commentirt die Miniaturen eines in der Nationalbibliothek zu Madrid bewahrten Codex des apokryphen Nicodemusevangeliums, indem er dessen Wichtigkeit als Quelle der frühmittelalterlichen Bibelillustration nachweist. Gedachter Codex wird von ihm für italienischen Ursprungs vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts

erklärt, doch ist er nicht im Stande, die Schule, aus der dessen Illustration hervorgegangen, näher zu bestimmen.

Eman. Löwy bespricht einige Compositionen Raffael's, in denen er sich von Denkmälern der Antike inspiriren liess, namentlich die Vorlage zu Marcanton's „Urtheil des Paris", die „Vision Ezechiel's" und das Bronzerelief der „Samaritanerin am Brunnen" am Altar der Chigikapelle in S. Maria del popolo. — Ugo Ojetti macht uns mit kürzlich in einer Capelle in Castel Ritaldi bei Spoleto aufgedeckten Fresken von Tiberio di Assisi bekannt. — Luigi Fumi giebt die Geschichte der Entstehung des Baues und der modernen Restaurirung des päpstlichen Palastes (Pal. Soliani) zu Orvieto, dessen Gründung Bonifaz VIII. zu danken ist, und Paolo Fontana agnoscirt eine Predella der Galerie Oggioni in der Brera (No. 11, als Scuola toscana katalogisirt) mit Scenen aus dem Leben der hl. Cristina, als Werk Luca Signorelli's, und zu dem Bilde im Pal. Mancini zu Città di Castello gehörig, das die Krönung Mariae mit vier Heiligen darstellt. Die Beigabe einer Reproduktion der in Rede stehenden Predella hätte Denen, die nicht in der Lage sind, die Ausführungen des Verfassers vor dem Original zu controlliren, diese Aufgabe, wenigstens bis zu gewissem Grade, auch in der Ferne ermöglicht.

C. Loeser führt uns in einem sehr lebendig und mit genauer Kenntniss des Stoffes geschriebenen Aufsatze die vorzüglichsten der Bilder italienischer Schulen vor, die die neugegründete Galerie zu Strassburg zieren. Es wäre zu wünschen, wenn wir über die nicht minder interessanten Gemälde anderer Schulen, wovon die Sammlung eine nicht geringe Anzahl besitzt, von berufener Feder bald eine ähnliche Arbeit zu lesen bekämen.

Fed. Hermanin untersucht in eingehender Analyse die Einflüsse Pinturicchio's und Sodoma's in den Frühwerken Bald. Peruzzi's, — den Fresken im Chor von S. Onofrio und denen der zwei Capellen von S. Pietro in Montorio, wobei er bezüglich der ersteren zu dem Ergebniss gelangt, dass sie durchaus von dem Meister herrühren, während in den letzteren nur die Tugenden und Sibyllen an der Oberwand sein Werk, — die Krönung Mariae im Halbrund der einen Capelle aber die Arbeit eines geringen Werkstattgehilfen seien. Es hat uns gewundert, in der Studie des Verfassers die tüchtige Untersuchung A. Weese's über die Jugendwerke Peruzzi's mit keinem Worte erwähnt zu finden, obwohl er in Vielem zu den gleichen Ergebnissen gelangt, wie sein Vorgänger. Dass er sie nicht gekannt habe, ist bei dem Umstande, als er Schüler Ad. Venturi's ist, kaum anzunehmen. — D. Sant' Ambrogio giebt eine Sammlung sämmtlicher an und in der Certosa von Pavia, an Wänden, Sculpturen, Fresken und Tafelgemälden vorhandenen Inschriften, die wohl in einem Spezialwerke über jenes Denkmal an ihrem Platze wäre, in unserer Zeitschrift aber uns andern wichtigeren Beiträgen von allgemeinerem Interesse zu viel des disponiblen Raumes wegzunehmen scheint.

Giulio Urbini beginnt eine Artikelreihe über die Kunstwerke von Spello, die erst im nächsten Jahrgange des Archivio ihren Abschluss finden

wird. In diesem ersten Theile beschreibt er die Fresken und Tafelbilder Pinturicchio's in S. Maria maggiore, welche Kirche bekanntlich an Arbeiten des Meisters besonders reich ist. Ueber die vorjährige Ausstellung von Werken der kirchlichen Kleinkunst zu Orvieto, die an Reichthum und Interesse alle ähnlichen bisherigen Veranstaltungen in Italien übertroffen zu haben scheint, unterrichtet uns E. Berteaux in einem sehr lehrreichen und an Neuigkeiten über die betreffenden Zweige der Kunstübung, namentlich die kirchliche Goldschmiedekunst reichen Artikel, und endlich widerlegt D. Sant' Ambrogio im letzten Beitrag des laufenden Jahrgangs die neuerdings aufgetauchte Hypothese, als ob der von ihm wiederaufgefundene Altar zu Carpiano (wovon wir im Repertorium XVII, 249 und XIX, 292 wiederholt berichtet haben) nicht der ehemalige Hauptaltar der Certosa von Pavia, sondern ein Grabmal gewesen wäre.

An neuem urkundlichem Material zur Kunstforschung bietet der in Rede stehende Band des Archivio nicht so viel und so Wichtiges, wie manche seiner Vorgänger. Hervorzuheben sind: die Fortsetzung der Regesten über die Bauarbeiten am Castel zu Trient von H. Semper; die Rechnungsbelege über ein von Gaud. Ferrari im Verein mit dem Maler Fermo Stella von Caravaggio und dem Paveser Holzbildhauer Angelo Maino in den Jahren 1520—26 in Morbegno (Veltlin) ausgeführtes grosses Altarwerk, das an Ort und Stelle noch vorhanden ist, mitgetheilt von G. F. Damiani, und die von N. Scognamiglio zum ersten Mal im Wortlaut publicirten Documente aus dem Florent. Staatsarchiv, die sich auf die Inhaftnahme Leonardo da Vinci's vom 9. April bis 7. Juni 1476, wegen eines ihm zur Last gelegten Vergehens gegen die Sittlichkeit beziehen. Die Geheimnissthuerei, womit man diese Urkunden bisher verhüllen zu müssen meinte, erweist sich nunmehr als gänzlich unnöthig: die Unschuld des jungen Meisters geht aus der anonymen Denunciation rein hervor.

C. v. Fabriczy.

Ausstellungen.

Paris. Exposition des portraits de femmes et enfants.

Kein wirksameres Unternehmen konnte die Société philanthropique zur Erreichung ihrer wohlthätigen Zwecke veranstalten als die Ausstellung von Frauen- und Kinderbildnissen, die am 30. April in der École des beaux-arts eröffnet wurde. Die Bildnisse schöner Frauen und ihrer reizenden Kinder befriedigen nicht nur eine gewisse, rückwärts gewandte Neugierde, sondern bieten auch, mit wenigen Ausnahmen, „la vision la plus délicieuse dont les yeux de Français puissent se réjouir". Und ausserdem war das in Sachen des guten Geschmackes tonangebende London bereits 1894 und 1895 mit den Ausstellungen der Fair women und Fair children vorangegangen, so dass man nicht säumen durfte, es den Nachbarn jenseits des Canals gleich zu thun. Entscheidend für den glänzenden Erfolg dieser Ausstellung war schliesslich aber doch der Reichthum der Pariser Privatsammler, die eine Ehre darein gesetzt hatten, mit ihren Schätzen die Noth armer Wittwen, hilfloser Frauen und verlassener Kinder zu mildern. Nicht ganz günstig erschien allein die Wahl der Ausstellungsräume in den etwas dämmerigen, durch Scheerwände zu Cabinetten eingetheilten Vorderräumen der École des beaux-arts, die mit den grossen Atelierfenstern auf den Quai Malaquais hinausblicken.

Den Kern der Ausstellung bildete eine reiche Auswahl von Bildnissen der französischen Schule, die von dem noch immer in mystisches Dunkel gehüllten Clouet bis zu den Modeportraitisten der neuesten Zeit in glänzender Uebersicht vertreten war. Bei dem etwas geringschätzigen Interesse, mit dem die heutige Kunstforschung noch immer auf die französische Schule der verflossenen Jahrhunderte blickt, erzwangen sich allerdings die frühen Italiener und die alten Niederländer bei weitaus geringerer Quantität um so lebhaftere Antheilnahme. Nicht oft sind diese Werke, ungeachtet der Bereitwilligkeit, mit der die meisten französischen Sammler ihre Kunstwerke zugänglich halten, so bequem neben einander zu studiren. In dieser Ausstellung kam noch der Reiz hinzu, beobachten zu können, wie sich die verschiedenen Nationen der Bildnissmalerei gegenüber stellen, worauf sie beim Portrait ausgehen, was ihnen unerlässlich erscheint zur Erreichung ihres Zweckes: der vollkommenen Illusion der Wirklichkeit. In den engen

Grenzen der Wiedergabe des menschlichen Antlitzes suchen sie mit den gleichen Mitteln zu wirken wie bei den Aufgaben monumentaler Malerei. Der Italiener wahrt überall den Adel und den grossen Zug der konturirenden Linie, der Holländer strebt nach Intimität, Treue der Erscheinung und farbiger Harmonie, mit verwegenen Pinselstrichen schliesst der Spanier die Formen zusammen, der Engländer dämpft vornehm Ton und Vortrag und ist nur der liebevolle Beobachter einer naiven Natürlichkeit, die sich zwanglos giebt, weil sie sich unbeobachtet glaubt. Der Franzose opfert Alles, auch die unmittelbare Aehnlichkeit, dem Effect des ersten Anblickes, er schmeichelt bewusst und trägt sein launisches Temperament als einen persönlichen Ausdruck in die fremde Individualität. Er stellt die Personen auf die Bühne und giebt ihnen eine nach seinem Geschmack verführerische Pose.

Das älteste historische Document der Bildnissmalerei auf dieser Ausstellung war wohl das Portrait einer jungen Florentinerin von Fra Filippo Lippi (No. 139, Sammlung Dreyfuss). Augenscheinlich nur der Ausschnitt aus einer grösseren Composition des Frate, auf der die Madonna unter einem Thorbogen mit Ausblick in die offene Landschaft dargestellt war, trägt das Portrait die wohlbekannten Züge der Lucrezia Buti und erinnert so stark im Ausdruck und in der Technik an die Madonna des berühmten Tondo mit der Geburt der Jungfrau im Palazzo Pitti, dass, spräche nicht die architectonische und landschaftliche Umgebung des Kopfes gegen eine solche Annahme, man geneigt sein möchte, in dem Bildnisse eine Studie zu jener Madonna zu erkennen. Gleichfalls der Florentiner Schule gehörten die beiden Frauenbildnisse Ghirlandajo's an (No. 73 u. 74), die der Katalog wohl nur irrthümlich dem Sohne Ridolfo an Stelle des Vaters Domenico zuschreibt. Zwei starke zeichnerische wie coloristische Gegensätze treten in diesen Gemälden auf. Während das eine (No. 74, Sammlung Dreyfuss) bei gewissenhafter Durchführung und leider stark nachgedunkelter Farbe einen Profilkopf in der Art des sogenannten Simonettaportraits darstellt, scheint das andere (No. 73, Léop. Goldschmidt) mit seinem hellen Colorit, in dem das etwas giftige Grün des Gewandes vorherrscht, in gerader Linie den Chorfresken von Sta Maria Novella zu entstammen. Neigt das eine mehr zu der strengeren Formengebung Botticelli's, so zeigt das zweite die geübte Hand eines mit den Hauptformen frei schaltenden Frescomalers; das eine steht dem Anfang, das andere dem Ausgang der künstlerischen Thätigkeit Ghirlandajo's näher. — In die Ferraresische Schule mit ihrem gedämpften Colorit und ihrem strengen Umriss führt Cossa's Doppelbildniss des Herzogs Giovanni II Bentivoglio und seiner Gemahlin (No. 37, Samml. Dreyfuss). Vor dunklem Vorhang, der seitlich etwas zurückgerafft, mit einem schmalen Spalt auf die tief unten liegende felsige Flusslandschaft schauen lässt, steigen, von energischem Kontur umschlossen, die Profilbilder des Herrscherpaares einander zugewandt bis zur Brusthöhe empor. Scharf zeichnet sich das bleiche Fleisch gegen den tieffarbigen Grund. Der Auffassung nach erinnert das Doppelbild an Piero della Francesca's

urbinatische Herrschaften in den Uffizien; in der Zeichnung und in der farbigen Haltung offenbart es die gleiche Hand, wie das längst mit Recht Cossa zugeschriebene, A. F. P. signirte Jünglingsportrait des Museo Correr zu Venedig, das jedoch besser erhalten, den edelsteinartigen Glanz der Farben vor den Pariser Bildnissen voraus hat. — Die Mailändische Schule vertritt Ambrogio de Predis mit zwei Arbeiten. Die eine stellt eine junge Frau in Vorderansicht dar (No. 1, Samml. Dreyfuss) trefflich erhalten und tief im Ton, bestimmt in der Zeichnung und ohne die Trockenheit der Farbe, die den Meister oft kennzeichnet. Unzweifelhaft stand er bei diesem Bildniss unter Lionardo's Bann, von dem er die leise schwellenden Formen und das leuchtende Helldunkel übernommen hat. Weniger von dieser Einwirkung macht sich in Ambrogio's zweiter Arbeit geltend, dem Portrait der Bianca Maria Sforza (No. 2, Marquise Arconati-Visconti). Dem Lippmann'schen Exemplar sieht das Pariser zum Verwechseln ähnlich. Wie dieses zeigt es die scharfe Profilstellung, das kaum modellirte, weiche, in der Wirkung einer Intarsia nahe kommende Fleisch, die etwas stieren Augen, den aufgeworfenen Mund und den reichen Schmuck der steif herabhängenden Haare, die in einen mit Perlschnüren umwundenen Zopf enden. Die tiefen Farben des Gewandes lösen sich nur schwer aus dem dunklen Grunde. Bei gleichen Maassen (0,47 × 0,36) vermuthe ich in diesem Portrait das unter Lionardo's Namen als Bildniss der Laura Petrarca's 1880 auf der Auction San Donato-Demidoff (No. 369) versteigerte Frauenbildniss.

Die älteren nordischen Schulen waren in etwas grösserer Anzahl als die italienischen, aber in durchaus ebenbürtiger Qualität vertreten. Unter dem irrigen Namen des Pseudo-Mostaert erschienen zwei Bilder vom Meister der weiblichen Halbfiguren (No. 152 u. 153). Das eine (No. 152, M[me] Lelong) stellte eine junge Frau in schmuckloser klösterlicher Tracht dar, die in der Stille eines umfriedeten Gärtleins sich beschaulicher Lectüre überlassen hat. Das zweite Bildniss (No. 153, M. Le Roy) trug im Katalog die Bezeichnung „Marguerite d'Autriche“ und entsprach in Farbe, Ausführung und zierlicher Tracht ganz den musicirenden Mädchen der Galerie Harrach, von denen der unbekannte Meister seinen Namen führt. Vor einem Tische sitzend, halbseitlich nach links gewandt, ist die reich gekleidete junge Frau in die Betrachtung eines illuminirten Buches vertieft, dargestellt; vor ihr steht ein Salbgefäss von sorgfältigst ciselirter Metallarbeit, bestimmt, die fromme Leserin in andachtvolle Beziehung zur bussfertigen Magdalena zu bringen. Die Sammlung Vieweg in Braunschweig besitzt ein verwandtes Bildniss, das sich neben manchen Abweichungen namentlich durch die hinzugefügte Landschaft von dem Pariser unterscheidet. Dieses stammt aus Spanien, während das Vieweg'sche Exemplar 1876 auf der Versteigerung der Sammlung Ruhl als ein Werk Barend's van Orley auftrat und ebenso irrthümlich von Johanna Schopenhauer als Laura Petrarca's bezeichnet wurde. Doch unterscheidet sich dieses Exemplar durch seine kleineren Masse von dem Pariser. Es mag einstweilen dahin gestellt bleiben, ob überhaupt in einem und in welchem der beiden das Original des Meisters der Halbfiguren zu erkennen ist.

Das Hauptstück der vier ausgestellten van Dyck's war das lebensgrosse Portrait der Marchesa Spinola mit ihrer Tochter, das, noch in Genua enstanden, den Meister auf der Höhe seiner Kunst zeigt, wo sich im Ausdruck Liebenswürdigkeit und Vornehmheit in ebenso unvergleichlicher Weise mischen, wie in der farbigen Erscheinung Leuchtkraft und Discretion. Von Rembrandt interessirte ausser zwei Bildnissen seiner ersten Periode das Portrait des Sohnes Titus Rembrandt, bezeichnet Rembrandt f. 1655. (No. 169, Rod. Kann.) Ich weiss nicht, worauf sich diese Namengebung gründet; Bode hat sie nur als Vermuthung ausgesprochen. Jedenfalls steht dieses Bildniss, auch in Hinsicht auf das Modell, ganz ausserordentlich dem lesenden Jüngling im Wiener Hofmuseum nahe. Bei grösserem Reichthum in der Tracht, durch die Perlenschnur um den Hals, und die weisse Feder auf dem schwarzen Barett, gehört es in jene Reihe von Bildnissen, die in den vorgeschrittenen Zeiten der Wirksamkeit Rembrandt's durch den Zauber ihrer Beleuchtung und die Kraft ihres Colorits einen erfreulichen Gegensatz zu einförmig grauen und handwerksmässig breit behandelten Bildnissen eben der Jahre 1655—57 bilden. Bedeutender noch als dieses Knabenbildniss erschien das Portrait einer alten sitzenden Frau, wie sie Rembrandt öfters gemalt hat und in dem man so gern die Züge seiner Mutter erkennt (No. 167, Jules Porgès). Im bequemen Lehnstuhl, mit Kopftuch und warmem pelzgefüttertem Gewande, die rechte Hand vor die Brust, die linke mit der Brille auf ein dickes Buch gelegt, schaut die alte Frau, bis zu den Knieen sichtbar, mit müden Augen vor sich hin. In mancherlei Aeusserlichkeiten des Motivs dem Petersburger Bildnisse der sog. Mutter Rembrandt's nahe stehend, weist doch die technisch breite Behandlung des Bildes und das wirksame Spiel von Hell und Dunkel auf eine spätere Zeit des Künstlers, als das um 1638 entstandene Petersburger Bild. Man wäre geneigt es an den Ausgang der sog. Periode des farbigen Helldunkels zu setzen und es somit bis auf wenige Jahre Unterschied dem Knabenbildnisse zu nähern; es ist noch empfundener und künstlerisch reicher als dieses. Die flott zusammengestrichenen Kinderköpfe von Frans Hals (No. 89—91), das Frauenbildniss von Rubens (No. 197), zwei Frauenbildnisse von van Keulen (No. 21), das Portrait der Lady Carlyle von Coques (No. 35), das kleine Mädchen in dem grossen Format von Cuyp (No. 39) und das Bildniss des kleinen Prinzen von Oranien von Maes (No. 144) repräsentirten ihre Meister würdig, ohne durch überraschende Qualitäten ein besonderes Erstaunen zu bereiten.

Von den Spaniern fand man nur Velazquez mit dem Bildnisse einer kleinen Infantin (No. 205) und Goya mit drei Portraits (No. 75—77) vertreten, die ausser den bekannten, immer aufs Neue geschätzten Eigenschaften durch Rassenverwandtschaft ungemein die Blicke auf sich zogen.

Dass diese Ausstellung bestimmt war, ein entscheidendes Werthurtheil über französische und englische Bildnisskunst herbeizuführen, sah man aus der Fülle der Werke, mit denen die beiden Nationen vertreten waren. Bei den Franzosen überwog die lange Reihe der Namen. Selbst die beiden

productivsten Portraitisten der französischen Kunst, Largillière und Nattier, waren nur mit einer verhältnissmässig bescheidenen Zahl ihrer Arbeiten vertreten. Sonst wäre es auch unmöglich gewesen, in dem knappen Raum dieser paar Säle ein so anschaulich belehrendes Bild der französischen Kunstentwicklung auf diesem Felde zu bieten. Es gehört schon etwas französisches Nationalbewusstsein dazu, um in den ausgestellten Arbeiten der Schule Clouet's (meist aus dem Besitze der Generalin Lhériller) die Delicatesse und die feine Charakteristik zu entdecken, die aus der langweiligen Sauberkeit dieser Arbeiten spricht. Zur Zeit, da diese Werke entstanden, malte drüben jenseits des Canals Holbein die englische Hofgesellschaft mit weit überlegenem malerischem Können und einer Grosszügigkeit der Charakteristik, die niemals von französischer Seite erreicht worden ist. Die Modelle selbst wiesen bald genug der französischen Malerei den Weg, den sie bis heute kaum verlassen hat. „La plupart des femmes ne savent ce que c'est que de se faire peindre telles qu'elles sont; elles ont une idée de la beauté à laquelle elles veulent ressembler: c'est leur idée qu'elles veulent qu'on copie, et non pas leur visage". Dieser Ausspruch Mignard's enthält geradezu das Programm der französischen Bildnissmalerei. Bei der Aufmerksamkeit, die französische Fachzeitschriften gerade diesem Theile der Ausstellung angedeihen liessen, genügt es, auf einige wenige Arbeiten zu verweisen. Mignard's bestes Bildniss war das der Mme de Montespan, ganz Würde und ceremonielle Anmut. Ein treffliches Beispiel für die Art des François de Troy, der weit über das Repräsentationsbild Mignard's hinausgeht, war das Portrait der Marie Therèse von Bourbon als Venus auf einem Muschelwagen mit Amor auf ihrem Schosse (M. F. Sangnier). Die Eleganz, die Schmeichelei und die leuchtende Pracht reich gefalteter Stoffe sind hier bereits Ziel und Zweck der Darstellung geworden. In Nattier feiert diese Richtung ihren Triumph; die allegorische Beziehung ist bei ihm so weit getrieben, dass einige seiner Bildnisse, z. B. das der Mad. de Flavacourt oder der Duchesse de Châteauroux geradezu die Bezeichnung „Le Silence" und „Le point du Jour" führen. Rosalba Carriera fehlte nicht mit ihren blonden Pastells, Drouais mit hübschen Kinderbildnissen; der seltene Perroneau, Latour und Fragonard zeigen, wie sich die decorative Richtung im Portrait noch bis an das Ende des 18. Jahrhunderts erhält.

Unter Greuze's Malereien fiel vor allem die „junge Wittwe" (No. 78) auf, die, schon von der Ausstellung der Fair woman bekannt, inzwischen aus dem Besitze des Baron Hirsch in den Léopold Goldschmidt's gekommen ist. Daneben behauptete sich mit Glück das „Kind mit der Taube" (No. 87). David als Portraitist ist immer ein erster Künstler; seine beste Arbeit auf dieser Ausstellung war wohl das Portrait der Mlle Charlotte du Val d'Ogues: ein junges Mädchen, das, weissgekleidet, die Zeichenmappe auf den Knieen, in ärmlicher Behausung vor einem hohen Fenster mit zersprungener Scheibe sitzt. Ihre Lieblichkeit verleiht dem kahlen Raume mit seinem reizlosen Ausblick auf die höher gelegene Gasse

Wohlbehagen und Wärme wie das von hinten einfallende Sonnenlicht, das ihre Ringellocken und ihren anmuthig vorgeneigten Körper umspielt. Baron Gérard's Duchesse de Montebello mit ihren Kindern (No. 70) zeigte in grossem Format die vornehme Farbe und die elegante Zeichnung dieses besten David-Schülers.

Dem starken Aufgebot der französischen Maler standen auf englischer Seite fast nur die drei Hauptmeister Lawrence, Gainsborough und Reynolds gegenüber, Lawrence mit elf, Gainsborough mit acht und Reynolds mit vierzehn Werken. Ihr Sieg über die Franzosen war ein entscheidender und allgemein anerkannter. Das Unmittelbare der Auffassung, die intime Charakteristik, die unaufdringliche Vornehmheit der Composition und eine Stoffmalerei, wogegen die französische als Theaterplunder erscheint, befriedigen in den Bildnissen dieser Meister ebenso sehr das historische Interesse wie die künstlerischen Ansprüche. Bildnissen wie Gainsborough's „blue boy" und Mistress Jordan (ausgestellt 1894 auf der fair Woman Exhibition in London und in den Besitz von Baron Ed. Rothschild übergegangen), Lawrence's „Miss Siddons" oder Reynolds' „Geschwistern im Park" hat die französische Kunst in keiner Zeit etwas Gleichwerthiges entgegenzustellen. *Hans Mackowsky.*

Die Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz im Grassi-Museum zu Leipzig, Juni bis October 1897.

1. Mittelalterliche Gegenstände.

Auf der nunmehr geschlossenen Ausstellung im Leipziger Grassi-Museum befanden sich eine Reihe mittelalterlicher Kunstwerke, die es recht wohl verdienen, in dieser Zeitschrift für die Forschung festgehalten zu werden, ehe sie wieder dem Auge entschwinden. Weniger ja als auf irgend einem andern Gebiete der Kunstgeschichte haben sich die Werke der mittelalterlichen Kleinkunst bisher einer systematischen Sammlung und Sichtung zu erfreuen gehabt, und man muss es mit Freuden begrüssen, wenn unsere Kenntniss derselben bei solcher Gelegenheit bereichert wird, wo die sonst der Oeffentlichkeit meist verborgenen Schätze der Privatsammlungen und der oft noch viel schwerer zugänglichen Kirchentresors ans Tageslicht kommen. Die Leipziger Ausstellung bot ausserdem unter diesen mittelalterlichen Kunstwerken auch einige profanen Ursprungs, die bei der ausserordentlichen Seltenheit erhaltener, ausserkirchlicher Gegenstände des Mittelalters doppelt werth sind, bemerkt zu werden, zumal die hier vorgeführten Stücke in der Litteratur bisher meines Wissens noch nicht verarbeitet sind.

Wenn wir, von einigen spätmittelalterlichen Glasscheiben absehen, von denen die Maria im Strahlenkranze aus der katholischen Kirche zu Leipzig (No. 879 des Katalogs „Niederländische Arbeit um 1500") — falls sie echt ist — die höchste Beachtung verdient, und wenn wir diejenigen Gegenstände aus den verschiedensten Materialien bei Seite lassen, die zwar

inhaltlich noch den Gedankenkreisen des Mittelalters angehören, in der Form aber den nachmittelalterlichen Jahrhunderten zuzuweisen sind, so vertheilen sich die hier zu besprechenden Werke nur auf zwei der 11 nach dem Materiale geschiedenen Abtheilungen des Kataloges, nämlich auf die der goldenen und silbernen Geräthe und auf die der Elfenbein-Arbeiten.

Beginnen wir mit dem ersten Stück der ersten Abtheilung, dem mit Recht viel bemerkten Glanzstück der ganzen mittelalterlichen Reihe und einem der interessantesten Stücke der ganzen Ausstellung überhaupt, dem herrlichen romanischen Speisekelch aus dem Cisterziensernonnenkloster Marienstern bei Kamenz. Es ist einer der wenigen auf deutschem Boden erhaltenen Henkelkelche, wie sie vor der Einführung der Kelchentziehung zur Austheilung des Sacraments an die Laien im Gebrauch waren, und zugleich wohl einer der spätesten derselben, denn mit dem Ende des 13. Jahrhunderts war die Kelchentziehung — in Deutschland wenigstens — fast allgemein durchgeführt. Von dieser Zeit an findet man nur noch die henkellosen Altar- oder Consecrationskelche.

Abgesehen von dieser Merkwürdigkeit nun verdient der Kelch vor Allem als Kunstwerk wie auch wegen des Inhaltes seiner Darstellungen Beachtung. Als Kunstwerk steht er unter den Goldschmiede-Arbeiten des 13. Jahrhunderts mit an erster Stelle, wenn auch die Ausführung im Einzelnen nicht durchweg auf gleicher Höhe steht, und die Reliefmedaillons an der Cuppa z. B. bei allem Geschick in der Composition doch nicht frei von Rohheiten sind. Bewunderungswürdig sind vor Allem die beiden Henkel und der Knauf gearbeitet, nämlich vollständig durchbrochen, und zwar so, dass nur die Umfassungsränder stehen geblieben sind, während der ganze Zwischenraum ausgefüllt ist durch höchst geschickt componirte und zierlich durchgearbeitete kriechende Drachen, die in den Henkeln zum Rande des Kelches emporstreben, am Knauf aber sich paarweise symmetrisch verschlungen haben. Hier spriesst ausserdem zwischen ihren Leibern noch zierliches Rankenwerk und Weinlaub empor. Henkel und Knauf sind reich, aber geschmackvoll mit Perlen und Rubinen besetzt, wie man überhaupt dem Ganzen sofort ansieht, dass hier die Stifterin ein Prachtwerk ersten Ranges liefern wollte. Sie hielt es deshalb auch für keinen Raub, sich persönlich mit ihrer ganzen Familie auf dem Kelche selbst darstellen zu lassen, wie wir gleich sehen werden.

Auf die Cuppa sind 6 flachgearbeitete Relief-Medaillons aufgelöthet, mit Darstellungen der Verkündigung, der Geburt Christi, Anbetung der Könige, Kreuzigung, Gang der Frauen zum Grabe, Himmelfahrt Christi. Der Fuss dagegen ist belegt mit einer Fülle von Figuren, die in fast $^3/_4$ Relief gearbeitet sind und ein wirklich hervorragendes plastisches Können verrathen. Man sieht da zuoberst Christum in der Majestas auf dem Throne, umgeben von den 4 Evangelistensymbolen und zierlichem Rankenwerk, begleitet von einem Engel mit Palme. Daneben die Verkündigung und St. Michael, der eine Fahne hält und sich auf einen Schild stützt, mit einem Deutschordenskreuz (?) als Schildzeichen. Direct neben diesem kniet der

Gemahl der Stifterin, der sein Söhnchen dem Heilande darreicht, während ein zweiter grösserer Sohn hinter ihm kniet. Christus nimmt merkwürdigerweise von dem Kinde keine Notiz, sondern hält dem vordersten der 12 Apostel, die ihn begleiteu, ein Buch entgegen. Auf der andern Seite schliesst sich an die Reihe der Begleiter Christi die knieende Figur der Stifterin an, eine edle Frauengestalt in der Tracht der Vornehmen des XIII. Jahrhunderts. Sie hält ebenfalls ein Kind empor. Hinter ihr bemerkt man noch 2 knieende Mädchen. Vor ihr steht ein heiliger Bischof, der das emporgehobene Kind segnet, neben ihm noch 5 weitere heilige Bischöfe, alle die Hände wie Adoranten erhebend. Nur der letzte von ihnen hält ein Buch. Die Reihe wird geschlossen durch St. Georg, der in der Rechten ein mächtiges Schwert hält, die Linke aber auf einen heraldischen Schild stützt, der wohl das Wappen der Stifterfamilie — 3 Schrägbalken in gepunztem Felde — wiedergiebt.

Eine höchst merkwürdige Zusammenstellung, wohl werth, einmal der Geschichte dieses interessanten Stückes unter Zuhilfenahme der heraldischen und eventuell liturgischen Anhaltspunkte auf den Grund zu gehen. Vor Allem wäre es wichtig, festzustellen, für welche Kirche der Kelch ursprünglich gestiftet worden ist. Auch wäre es sehr schätzenswerth, den Entstehungsort annähernd zu bestimmen, was wohl bei Heranziehung des verwandten Materials zu ermöglichen sein müsste. So soll sich z. B. in Frankreich ein ungemein ähnlicher Speisekelch deutschen Ursprungs befinden, der auf der Pariser Trocadero-Ausstellung im Jahre 1878 zu sehen war.[1]) Bei dieser Gelegenheit könnte man überhaupt einmal alle erhaltenen Speisekelche, — es sind bis jetzt in Deutschland deren kaum ein halbes Dutzend bekannt —, zusammenstellen und auf ihren bildlichen und liturgischen Zusammenhang hin untersuchen.

Es wäre interessant, wenn wir in diesem Mariensterner Kelche etwa ein Denkmal aus der Blüthezeit der sächsischen Plastik im XIII. Jahrhundert, der man bis jetzt wohl noch gar nicht auf ihren Einfluss auf die Kleinkunst hin nachgegangen ist, zu begrüssen hätten. Die Tradition in Marienstern, wonach der Stifter des 1248 gegründeten Klosters, Bischof Bernhard von Meissen († 1296), sich dieses Kelches bei der Messe bedient haben soll, würde dazu gut im Einklang stehen[2]), und die künstlerische Freiheit in der Behandlung des Plastischen an diesem Kunstwerke ist in der That so überraschend, dass sie am besten erklärt wäre, wenn man sie als ein Reis jenes kraftvollen Stammes betrachtete, der auch die herrlichen Blüthen der goldenen Pforte zu Freiberg, der Meissner, Wechselburger, Pegauer Sculpturen getrieben hat. Eigenthümlich berühren einige alterthümliche Züge in dieser im Formalen so weit fortgeschrittenen Kunst, z. B. dass bei der Geburt Christi Joseph unbärtig und jugendlich dargestellt ist, dass bei der Verkündigung (bei der am Fusse, nicht der an der Cuppa)

[1]) Vergleiche Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archaelogie, 5. Aufl., I, pg. 219, Anm. 2.

[2]) cfr. Otte a. a. O. Anm. 1.

Maria die Botschaft in der Haltung einer altchristlichen Orantin entgegennimmt, während an der gleichen Gestalt die Gewandbehandlung von wundervoller Freiheit, ähnlich der der Naumburger Sculpturen, ist. Merkwürdig wirkt auch bei der Figur Christi in throno die Behandlung der Gewandfalten am Unterleib, — noch ganz in der schweren, plumpen traditionellen Art der frühromanischen Epoche.

In der Litteratur ist der Mariensterner Kelch nicht unbekannt. Er findet sich auch bereits abgebildet in den Photographien der Dresdner Ausstellung vom Jahre 1883, Tafel 1 und in Müller-Mothes' archäologischem Wörterbuch I, 518. (Die Abbildungen zweier Medaillons bei Otte, Handbuch I, 543 geben keine richtige Vorstellung.) Ich habe trotzdem eine ausführliche Beschreibung nicht für überflüssig gehalten, weil auch gute Abbildungen viele Einzelheiten, schon wegen der gewölbten Formen des Gegenstandes, nicht genügend erkennen lassen.[3])

Die um dem Fuss eingravirte Dedicationsinschrift löst man wohl am besten mit Otte (a. a. O. I, 429) so auf:

Jutta deo cara calicem que ponit in ara
Ut tibi sit clara virgo Maria para.

Von den übrigen ausgestellten Kelchen aus sächsischen Kirchen verdient noch der aus der Kirche zu Rochsburg (No. 5 des Kataloges) besondere Beachtung. Er ist als „Ende XIV. Jahrhunderts" bezeichnet, doch ist es mir wahrscheinlicher, dass er noch dem Anfang desselben oder gar dem Ende des XIII. angehört, wenn er auch schon ausgesprochen gothische Formen hat. Die Linienführung auf den Relief-Medaillons, die den Fuss zieren, ist von überraschender Schönheit. Bei Figuren, wie der überaus lieblichen Madonna mit dem südländisch lebhaften Kinde auf dem einen Medaillon oder vollends der Verkündigung, wo der Engel machtvoll hereinstürmt und die Jungfrau mit unnahbarer Hoheit auf einem Throne sitzend die himmlische Botschaft entgegennimmt, denkt man unwillkürlich an verwandte Züge in der Kunst der Pisani. Doch nur sprungweise taucht dieses überraschende Kunstgefühl auf, andere Scenen wieder, wie die Kreuzigung und Grablegung, bewegen sich ganz im herkömmlichen Geleis. Täuscht mich mein Gedächtniss nicht, so befindet sich ein ganz ähnlicher Kelch im Schatz der Zwölfapostelkirche zu Köln.

No. 12, Kelch aus der Kirche zu Frankenberg, gehört nicht dem XVI., sondern dem XIV. Jahrhundert an. Er zeigt am Knaufe die an Kelchen sonst nicht oft vorkommende Darstellung der christlichen Tugenden. Bei No. 14, Abendmahlskelch aus der Stadtkirche zu Dippoldiswalde, kann man einmal deutlich nachweisen, wie naiv man sich in früherer Zeit zu behelfen wusste. Laut Inschrift an der Cuppa ist der Kelch 1635 gestiftet, der Fuss aber stammt aus bester gothischer Zeit. Er zeigt die Gestalten der Evangelisten, die ausserordentlich reizvoll in den Raum eincomponirt sind.

---

[3]) Gypsabgüsse erhältlich bei Gebrüder Weschke, Dresden, Circusstrasse 45.

Ein ganz bedeutendes Stück ist auch der aus der Mitte des XV. Jahrhunderts stammende Kelch No. 17 (Marienkirche-Zwickau). Seine Cuppa zeigt die eingravirten Gestalten der Propheten und zwar mit solchem Realismus behandelt, — Jonas z. B. halbnackt mit mächtigem Kahlkopf, die andern mit prononcirt orientalischen Gesichtstypen —, dass dieses Stück im Gegensatz zu seinen sonst in der Tradition erstarrten gleichzeitigen Genossen als ein für seine Entstehungszeit ungemein charakteristisches Stück gelten darf.

Seiner wunderschönen Ornamente wegen erwähne ich den gothischen Kelch aus der Kirche zu Ehrenfriedersdorf, der erst nach Schluss des Kataloges der Ausstellung einverleibt wurde, und der wirklich hervorragenden Emailarbeit wegen den leider sehr stark und brutal restaurirten Kelch No. 89 aus der Marienkirche zu Zwickau (Ende XV. Jahrhunderts)

Die Abtheilung der mittelalterlichen Elfenbein-Arbeiten bot manchen interessanten Zuwachs für das künftige Corpus aller erhaltener Elfenbein-Arbeiten bis zum Beginn der Gothik, an dessen Vorbereitung ja jetzt rüstig gearbeitet wird. Waren es doch zum grössten Theile wenig oder gar nicht bekannte Stücke aus Privatbesitz, die hier dargeboten wurden, und die wenigen aus öffentlichem und halböffentlichem Besitze, — es kommen hier übrigens nur die Leipziger Stadtbibliothek und die Deutsche Gesellschaft zu Leipzig in Betracht —, dürften auch den wenigsten Fachgenossen bisher im Originale vorgelegen haben.

Die Leipziger Stadtbibliothek hatte ein prächtiges Evangeliar aus ottonischer Zeit ausgestellt, in dessen rohen Holzdeckel ein Elfenbeinrelief eingelassen ist, das der Katalog (No. 922) in Uebereinstimmung mit Westwood dem X. Jahrhundert zuweist, ohne Angabe des Ursprungslandes. Das war in diesem Falle auch durchaus rathsam, denn diese Madonna mit dem Kinde unter einem Gewölbebogen, der auf seltsam durchbrochenen, beinahe wie geflochten aussehenden Säulen ruht, gehört in jene Klasse von Schnitzwerken, bei denen es kaum festzustellen ist, ob sie byzantinischer Import oder abendländische Arbeit nach byzantinischer Vorlage sind. Die Schwester dieser Leipziger Madonna befindet sich im Aachener Domschatz und die Wiederholung jener eigenthümlichen Bogenstellung auf einer Platte in der „Sammlung Sneyd“, über deren Aufenthaltsort ich nichts weiss, darstellend den segnenden Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer (Abguss im Berliner Museum). Das Leipziger Exemplar ist darum interessant, weil es noch die alte Vergoldung an den Nimben, Gewandsäumen sowie an Basis und Capitäl der Säulen zeigt.

Das andere Stück aus gleichem Besitze (No. 923) war der durch die Abbildung in Anton Springer's Aufsatz über die deutsche Kunst im X. Jahrhundert[4]) weit bekannt gewordene, übrigens schon in Gori's Thesaurus abgebildete S. Michael als Drachentöter, ein Werk, aus dem noch viel herauszu-

---

[4]) Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 1. Band.

holen ist, nicht nur für die Charakterisirung der Eigenart deutscher Kunst im X. Jahrhundert. Bemerkenswerth ist der Kampf der beiden Richtungen, die sich in diesem Werke gegenüberstehen, dem Nachklingen der Antike, deren wohlthätige Schulung man z. B. noch in den wunderbar fein durchgearbeiteten Händen und Füssen erkennt (vergleiche auch die beiden Finger, die oben rechts aus der Ecke hervorkommen), und daneben der neuen germanischen Empfindungsweise, hervorbrechend in der übertriebenen Sucht nach Belebung und Bewegung, wie sie sich in dem aufwärts gerichteten Kopfe des Engels, den seltsam verrenkten Beinen, der stürmischen unmotivirten Faltengebung des Gewandes offenbart. Es ist derselbe Kampf, der dann in der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts mit doppelter Kraft von der deutschen Kunst aufgenommen wird, diesmal aber auch zur völligen Sprengung der antiken Form führt, wie das in monumentaler Gestalt zuerst die Wandmalereien zu Burgfelden offenbaren. Manches an dem Leipziger Michael bleibt noch räthselhaft, z. B. das Gewandstück rechts unten neben dem Drachen. Höchst charakteristisch für die Art, wie der Schnitzer sich bei älteren Vorlagen, wie es scheint, Raths erholte, ist es, dass er die Füsse des Engels mit dem vollständigen Riemenwerk antiker Sandalen umkleidete, die Sandalen selbst aber vergass. Weggebrochen können sie nicht sein, auch ist eine ehemalige Angabe derselben in Farben ausgeschlossen. Farbspuren finden sich dagegen noch an den Augen des Engels und des Drachens, — sie waren schwarz ausgemalt. Der Kamm des Drachens, das Diadem des Engels und der Beschlag des Schildes zeigen eine Reihe Vertiefungen, in denen früher Perlen oder Goldstifte gesessen haben müssen. Es wäre interessant, wenn man diese Art der Elfenbeinverzierung noch an einem erhaltenen Stücke nachweisen könnte.

Ich erwähne noch, — was ja die Abbildungen und zum Theil wohl auch die Abgüsse nicht zeigen können, — dass auf der Rückseite in Capitalschrift der gleichen Zeit eingravirt steht: SSIPH$\overline{O}$EBSEVEI . Der letzte Buchstabe wird von der Linie des Bruches getroffen, der dies interessante Werk leider zu einem Fragmente stempelt. Die Bruchlinie entspricht übrigens der ursprünglichen Curve des Stosszahnes, aus dem das Ganze geschnitten ist. Das hier ehemals angesetzte Stück mit dem Reste der Inschrift ist verloren.

Ein sonderbares Stück ist No. 926, die Relieffigur eines Adoranten aus dem Besitz der deutschen Gesellschaft zu Leipzig, allem Anschein nach dem XIII. Jahrhundert angehörig und doch noch ganz in der Auffassung der altchristlichen Zeit. Von derselben Gesellschaft war auch eine recht gute Schachfigur des XII. Jahrhunderts geliehen, ein Bischof mit zwei Diakonen (No. 924), zu der eine andere Schachfigur des folgenden Jahrhunderts allerdings in scharfem Gegensatz stand — ein Handelsmann mit seinem Sack zu Pferde —, ausserordentlich witzig gemacht und für das XIII. Jahrhundert überaus charakteristisch (No. 925, von Mansberg, Dresden).

Recht werthvolle Stücke mittelalterlicher Elfenbeinplastik befanden sich unter der grossen und wegen ihrer Reichhaltigkeit längst berühmten Bestecksammlung des Stadtrathes R. Zschille in Grossenhain, auch darum interessant, weil sie zeigten, wie im Mittelalter selbst das Tischgeräth seinen Bildschmuck mit Vorliebe dem kirchlichen Bilderkreise entlehnte. Bei dem grossen Vorschneide-Messer No. 950, französische Arbeit des XIV. Jahrhunderts, ist allerdings die Herstellung für eine geistliche Tafel anzunehmen, denn auf der Unterseite des Griffes ist ein meisterhaft in den engen Raum eincomponirter Bischofskopf sichtbar. Die Längsseiten des Griffes sind mit einer solchen — architectonischen Sicherheit möchte man sagen, zu zwei Apostelgestalten herausgearbeitet, dass man die grossartige Schulung der französischen Plastik jener Zeit durch die Architectur bis in diesen Messergriff hinein deutlich nachfühlen kann. Ich halte die Entstehung dieses Stückes auch noch im letzten Viertel des XIII. Jahrhunderts für möglich.

Höchst charakteristisch für deutsche Eigenart andererseits ist ein anderer Messergriff (No. 956) etwa der gleichen Zeit oder vielleicht noch aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, der in Allem den schärfsten Gegensatz gegen jenes französische Denkmal darstellt: eine vollständig frei auf sich selbst gestellte weibliche Gewandfigur, schwer und massig, mit grossem, breit ausladendem Kopfe und einem bis zu den Füssen reichenden Zopfe, ohne eine Spur architectonischen Empfindens. Es ist ein Gegensatz etwa wie zwischen den Kriegergestalten am hohen Chor des Magdeburger Domes und einer der gleichzeitigen Königsfiguren vom Dome zu Reims. — Uebrigens ist dieser kleine Messergriff, den ein glücklicher Finder aus dem Bette der Mosel hervorgezogen hat, für die Costümkunde des XIII. Jahrhunderts werthvoll.

Von den Messergriffen erwähne ich noch No. 928, ebenfalls aus dem XIII. Jahrhundert und wohl deutsche Arbeit, — die Gestalt eines Ritters mit einem Schild, das Schildzeichen ein Kreuz.

Von Elfenbeintäfelchen aus romanischer Zeit war nur eines vorhanden, eine äusserst zierliche, wohl rheinische, Arbeit des X.—XI. Jahrhunderts mit der Darstellung der Verkündigung und Heimsuchung. (No. 930, Deutsche Gesellschaft zu Leipzig.) Aus gothischer Zeit waren eine ganze Anzahl da. Das Beste derselben, ein wohl erhaltenes Diptychon wohl französischer Herkunft, aus der Spätzeit des XIII. Jahrhunderts (No. 933), ist in den Besitz des Leipziger Kunstgewerbe-Museums übergegangen.

Etwas länger zu verweilen verlohnt es noch bei zwei romanischen Hifthörnern aus Elfenbein, die R. Zschille hergeliehen hatte (No. 936 und 937. Ein drittes, No. 938, aus gleichem Besitze, übergehe ich, weil es schon der Renaissancezeit angehört). Das eine derselben setzt der Katalog ins XII., das andere ins XI. Jahrhundert. Beide Datirungen scheinen mir zu spät. No. 936 wenigstens scheint mir noch durchaus aus dem Formengefühl der carolingisch-ottonischen Epoche heraus geschaffen

zu sein, und die Tracht der dargestellten Personen, die Form der Schilde und Schwerter, weist noch ins erste Jahrtausend zurück. Die Ornamente stimmen damit überein.

Es wäre eine höchst verdienstvolle Arbeit, einmal alle erhaltenen frühmittelalterlichen Hifthörner zusammenzustellen, es würden sich dabei werthvolle Resultate nach den verschiedensten Richtungen hin ergeben. Mangel an Material ist nicht; es haben sich in den verschiedenen Museen und Kirchenschätzen eine recht bedeutende Reihe dieser originellen Denkmäler erhalten. Westwood zählt eine ganze Anzahl derselben auf, andere Schultz[5]) und Otte[6]), und diese Summe lässt sich noch bedeutend vermehren. Es würde sich dabei wohl mit ziemlicher Sicherheit ergeben, dass es unrichtig ist, die Herstellung vieler dieser Hörner, und gerade der ältesten unter ihnen, in den Orient zu verlegen, wie es z. B. auch Otte thut, der einen grossen Theil derselben als Weihegaben heimkehrender Kreuzfahrer an die Kirchen ansieht. Dass sich die meisten — bis vor Kurzem wohl alle — dieser Hörner gerade im Besitze der Kirchen erhalten haben, hat darin seinen Grund, dass es im Mittelalter allgemeine Sitte war, zierliche und kostbare Gegenstände aus älterer Zeit, wie sie die folgenden Zeiten nicht mehr zu schaffen vermochten, der Kirche zu schenken. Auf diese Weise haben eine Menge Gegenstände, oft sehr unheiligen, ja sogar zotigen Inhaltes, ihre Heimath an heiliger Stätte gefunden und sind uns so erhalten geblieben. Gerade diese Jagdhörner aber — einem andern Zwecke als dem Blasen auf der Jagd haben sie nicht gedient — sind meist älter als die Kreuzzüge. Wir haben in ihnen mit die ältesten Denkmäler unserer deutschen Profankunst zu begrüssen. Was so orientalisch an ihnen anmuthet, sodass z. B. gerade sehr charakteristische abendländische Stücke noch heute vielfach als persisch und arabisch angesprochen werden, ist bei einem grossen Theile von ihnen nur die stilisirte Auffassung des Thierkörpers. Diese hat aber, wo sie auftritt, ihren Grund nur in der ornamentalen Verwendung des Thierkörpers. So ist es z. B. eine sehr beliebte Verzierungsart, diese Hörner ganz mit einem symmetrischen Rankengeflecht zu überziehen, in dessen Maschen die verschiedensten Thiere, öfters in regelmässiger Wiederholung, verflochten sind. Dafür ist das eine Zschille'sche Horn ein sehr hübsches Beispiel, ein zweites das im Berliner Kunstgewerbe-Museum, ein drittes im Domschatz zu Prag. Diese Kunst schaltet, wie Alles im Mittelalter, mit symbolischen Vorstellungen. Denn durchaus nicht werden etwa nur Thiere in diesen Darstellungen angebracht, die zu jagen der Träger des Hornes auszog, sondern mit Vorliebe auch allerlei Fabelwesen, Greifen, Drachen, geflügelte Löwen, Lindwürmer, oder wie man sie sonst nennen will, die in der germanischen Sagenwelt eine so hervorragende Rolle spielen. Sowohl in der Auswahl als in der Reihenfolge der Thiere scheint mir ein bestimmtes Princip zu Grunde gelegen zu

[5]) Höfisches Leben I, 457, Anm. 1

[6]) Handbuch I, 210.

haben, dem man doch einmal auf irgend eine Weise auf den Grund kommen müsste, namentlich wenn man gleichartige Denkmäler aus anderen Zweckbereichen heranzöge. Ich möchte hier nur auf die Malereien der romanischen Holzdecken aus dem XIII. Jahrhundert im Museum zu Metz hinweisen, die Schmitz vor Kurzem in der Zeitschrift für christliche Kunst (X, 4) veröffentlicht hat. Das sind ganz verwandte Ideenreihen, wie auf jenen Jagdhörnern. Wie weit diese Vorstellungskreise ursprünglich unkirchlich, wie weit sie von der Kirche umgeformt und assimilirt worden sind, das dürfte die interessanteste Frage dabei sein.

Uebrigens möchte ich hier eine Vermuthung aussprechen, die sich auf eine Notiz in Kugler's kleinen Schriften II, 6 aufbaut. Kugler berichtet dort von der Erwerbung jenes Hornes in Berlin, das ich soeben zum Vergleiche heranzog, durch die königliche Kunstkammer im Jahre 1838 und stellt es als sehr wahrscheinlich dar, dass dasselbe eines jener 6 Hörner gewesen sei, die sich bis zum Jahre 1793 im Domschatz zu Speyer befanden. Damals wurde der Schatz vor den Franzosen geflüchtet und dann zerstreut. Es bedarf nur eines vergleichenden Blickes, um in dem einen Horn der Sammlung Zschille ein Denkmal der gleichen Werkstätte und mithin wohl auch ein weiteres Stück aus dem 1793 zerstreuten Speyerer Domschatze zu erkennen.

Scharf zu sondern ist hiervon eine andere Gruppe von Jagdhörnern, die nicht symmetrische Reihen von wirklichen und phantastischen Thieren zeigt, sondern realistische Jagddarstellungen. Diese Art vertritt vortrefflich das andere Horn aus der Sammlung Zschille, ein Prachtstück seiner Gattung, auf das jedes öffentliche Museum stolz sein könnte. Es zeigt fünf getrennte Jagdscenen: eine Bärenjagd, wobei die Jäger mit Schwert und kleinem Rundschild auf die Beute losgehen, eine Hirsch-, Eber-, Hasen- und Löwenjagd. Die Hereinziehung eines Löwen zwingt nicht an orientalischen Ursprung des Hornes zu denken; die Tracht der Männer (Knierock mit viereckigem Halsausschnitt, Hosen, Schuhe) ist die deutsche des X. Jahrhunderts und das Ganze verräth sich durchaus als abendländische Arbeit. Warum auf diesen Hörnern öfters Jagden auf Löwen und andere exotische Thiere vorkommen, so z. B. auch auf dem im Alten Museum zu Berlin (No. 452), ist wohl nicht so leicht zu sagen. Möglich, dass sagenhafte Vorstellungen dabei mitwirken, oder vielleicht gar eine Art renommistischer Trieb? Vielleicht rührt es auch von antiken orientalischen Darstellungen her, die ursprünglich als Vorlagen gedient hatten, wenngleich mir dies am wenigsten Wahrscheinlichkeit hat, da sonst Alles so frei und direct aus dem Leben der damaligen Zeit heraus gegeben ist, wenigstens gerade auf diesem Horn der Sammlung Zschille. Bei dem Horn im alten Museum zu Berlin und dem einen im Prager Domschatz[7]) erscheint das unmittelbare Hereinwirken orientalischer Vorlagen schon wahrscheinlicher.

---

[7]) Leicht zugängliche, aber wenig genügende Abbildung in Lübke's Grundriss 11. Aufl., pg. 391.

Vorläufig tappen wir auf diesem ganzen Gebiete, das lässt sich nicht leugnen, noch sehr im Finstern. Es ist wohl einer der Hauptnutzen solcher Ausstellungen, wie die eben verflossene im Leipziger Kunstgewerbemuseum eine war, dass sie die Forschung auf den Pfaden, die steil und schmal sind und voll hindernder Felsblöcke liegen, aufs Neue anregt und ermuthigt.

Jena. *Paul Weber.*

2. Gemälde.

Neben der berühmten Majoliken-Sammlung Zschille's und der Besteck-Sammlung desselben glücklichen Besitzers waren namentlich folgende Gruppen gut, theilweise überraschend gut vertreten: Stadt- und Kirchensilber, darunter hervorragend schöne Stücke, meist aus dem XV. Jahrhundert — welcher Reichthum mag vor dem Dreissigjährigen Kriege in den sächsischen Landen vorhanden gewesen sein! — Zinn, sehr lehrreich, aus den bekannten Leipziger Sammlungen der Herren Zöllner und Demiani, Gobelins aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, Leipziger Arbeiten, die gleichzeitigen vlämischen Leistungen kaum nachstehen und von der Bedeutung des fast vergessenen Betriebes ruhmvolles Zeugniss ablegen. An guten Stücken der Emailtechnik, der Elfenbeinschnitzerei und der Glasarbeit fehlte es nicht. Das sächsische Porcellan war gut, aber nicht so reich vertreten, wie zu erwarten stand. Möbel waren, mit Ausnahme einiger Rococoarbeiten aus königlich sächsischem Besitz, ziemlich spärlich vorhanden. Der Raummangel hatte den Veranstaltern wohl einige Beschränkung auferlegt.

Mehr zur stilgerechten Decorirung der Wände denn als eigentliche Ausstellungsgegenstände waren auch Gemälde der Ausstellung gewonnen worden, darunter die in der letzten Zeit öfters genannten altdeutschen und altniederländischen Tafeln, die Herr Hans Felix mit dem übrigen Rest der berühmten Sammlung seines Vaters freundlich geliehen hatte.

Den Gemälden gelten die folgenden Bemerkungen:

„1109. Maria mit dem Kinde und Heiligen. Altkölnisch (Schule des Meisters Wilhelm). Anfang XV. Jahrhundert.“

Das in Köln 1876 und in Leipzig 1889 ausgestellte Bildchen, das auf der Versteigerung Ruhl 3010 Thaler brachte, ist durch eine neuerliche Restaurirung ein wenig süsslich geworden, namentlich in den Köpfen der Maria und des Kindes. Die vor längerer Zeit aufgenommenen Abbildungen — Lichtdruck im grossen Katalog der Sammlung Felix und als Einzelblatt von Nöhring, schwächeres Photogramm von Schmitz in Köln und Farbendruck von Kellerhoven — zeigen die Tafel anscheinend vor der letzten „Verschönerung.“ Den im Katalog Felix und danach an anderen Stellen ausgedrückten Zweifel, ob die Arbeit kölnisch sei, halte ich für ganz und gar unberechtigt. Die hübsche Composition steht der „Madonna mit der Wickenblüthe“ besonders nahe und kann sehr wohl von derselben Hand, d. h. von dem sogenannten Meister Wilhelm herrühren.

„1110. Maria, von Joseph angebetet. Altniederländisch um 1470. (Verwandt dem Meister der Himmelfahrt Mariä.)“

Das vortreffliche, im Ganzen wohl erhaltene Täfelchen, das der obere Theil, die obere Hälfte, eines Bildes ist, rührt ohne jeden Zweifel von dem Meister der Himmelfahrt Mariae her und ist vielleicht die feinste von ihm bekannt gewordene Arbeit. Die etwas kleinliche, knollige Formenbehandlung, die übergrossen Köpfe, das eigenthümlich Aengstliche und Beschränkte im Ausdruck, sowie die fliegenden Engel, die auf der einen Brüsseler Himmelfahrt ähnlich vorkommen, endlich die Formen der Hintergrundlandschaft lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass die schöne Tafel, die erst „van Eyck“ und dann „Goes“ hiess, endlich den richtigen Namen empfangen hat. Wundervoll und des van der Goes beinahe würdig sind die über dem gesegneten Leibe verschränkten Hände der Maria. Das übrigens auch ikonographisch merkwürdige Stück stammt aus den Sammlungen Liel (Berlin), Gsell und Posonyi (Wien) und war in Wien 1873, in Leipzig 1889 ausgestellt.

„1111. Portrait eines jungen Mannes. Halbfigur. Hans Memling.“

Unter den vielen Bildnissen, die wir von Memling besitzen, ist dieses Portrait durch die liebenswürdige und zarte Persönlichkeit des Dargestellten ausgezeichnet. Die Färbung ist freilich ein wenig stumpf und eintönig, die Modellirung etwas flau. Die Farbe zeigt keinen rechten Körper. Mag sein, dass eine Restaurirung die Tafel nicht ganz heil gelassen hat. Sehr interessant ist das Profil des Rahmens, der mit dem Bilde aus einem Stück ist. Herr Felix hatte auch dieses Bild schon 1889 in Leipzig ausgestellt.

„1112. Selbstportrait Dürer's im Jahre 1493 . . .“

Die kurze Geschichte dieses berühmten Portraits, von dem die „Kunstgeschichtliche Gesellschaft für photographische Publicationen“ neulich einen guten Lichtdruck herausgegeben hat, ist ebenso wohl bekannt, wie der fragwürdige Zustand des ausnahmsweise auf Pergament gemalten Bildes. So wenig die ölige, trüb gelbliche Oberfläche den Eindruck des Ursprünglichen giebt, so muss doch anerkannt werden, dass die Restaurirung, die vielleicht die bekannte, im Leipziger Museum bewahrte Copie zum Muster nahm, die charaktervollen Linien im Wesentlichen unangetastet gelassen hat. (Leipziger Ausstellung von 1889.)

„1113. Christus als salvator mundi . . . Nach Ueberlieferung das letzte Werk Dürer's. Neuerdings dem Jacopo de' Barbari zugeschrieben.“

Das Gemälde kam aus dem Besitz der Familien Imhoff und Haller, es ging dann durch die Hände verschiedener Kunsthändler und durch mehrere Restauratorenateliers, ehe es zu Posonyi gelangte, von dem es Felix erwarb. Deutlich ist es in dem ältesten Imhoff-Inventar bezeichnet als „unvollendet, von der Hand Dürer's“, erst in einem späteren Inventar taucht der Zusatz auf „Dürer's letztes Werk“ — offenbar nichts als eine willkürliche Be-

gründuug des unfertigen Zustandes. Sighart publicirte einen mässigen Holzschnitt, nach dem das Bild vielfach ungerecht und ungünstig beurtheilt wurde. Die Malerei war vollkommen fertig bis auf die Fleischtheile. Der tiefgrüne Grund, das rote Untergewand, der blaue Mantel und das Haupthaar sind mit grosser Sorgfalt ausgeführt, ganz in derjenigen Malweise, die Dürer in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts bevorzugte. Die Behandlung des Haares erinnert namentlich an das Münchener Selbstbildniss. Das Antlitz und die Hände sind mit einem sehr feinen Netz wohl überlegter Schraffuren in schwarzblauer Farbe gleichsam vormodellirt. Diese unfertigen Partien sind von dem Restaurator vorsichtig und dünn übergangen, nicht ohne dass der Ausdruck etwas alterirt wurde. Neben den kräftig gefärbten und energisch modellirten Gewandfalten erscheinen die unvollendeten Fleischtheile sehr matt und kraftlos. Dem Ganzen fehlt Gleichgewicht. In diesem Zustand kann der Salvator an die sentimentalenHalbfiguren Jacopo's von ferne erinnern. Der ursprünglich wohl venetianische Darstellungstypus mag durch de' Barbari dem Nürnberger Meister vermittelt worden . sein. Darüber hinaus geht aber die Beziehung nicht, und die Tafel ist durchaus von Dürer's Hand.

„1114. Christus am Kreuz. Altholländisch um 1510."

Die kleine vollkommen erhaltene Tafel war bei Nieuwenhuis, sie soll aus spanischem Besitze stammen. Herr Felix hatte das Bildchen, von dem Nöhring einen guten Lichtdruck angefertigt hat, 1889 unter dem traditionellen Aushilfsnamen „v. d. Meire" ausgestellt. Die Arbeit ist jünger, als es der Composition nach scheint. Das harte Colorit und noch mehr die eigenthümliche, an die Emails von Limoges erinnernde Ausführung lassen als den Autor einen archaisirenden, um die Mitte des XVI. Jahrhunderts thätigen Meister erkennen, dessen Werke erst neuerdings zusammengestellt worden sind. Herr v. Tschudi sah das zuerst und machte mich darauf aufmerksam. Das Täfelchen ist eine besonders kräftige und besonders gesunde Arbeit des oft schon recht haltlosen Malers, sei es nun, dass wir eine seiner früheren Schöpfungen vor uns haben, sei es, dass ein gutes Original aus der Zeit von 1500 zu Grunde liegt und relativ genau nachgeahmt ist. Der Meister hat das Copiren nicht verschmäht und sich namentlich oft an Schongauer's Kupferstiche gehalten.

Den Felix'schen Bildern waren einige aus anderem Besitze angereiht.

„1115. Schweisstuch der heiligen Veronica... Schule des Roger von der Weyden, um 1450. Herr Dr. Ulrich Thieme, Leipzig."

Der genau von vorn gesehene Christuskopf mit der Dornenkrone gehört zu einem verbreiteten Typus, der weit eher auf Bouts als auf Roger zurückgeht. Von den Exemplaren, die ich mit dem Leipziger Bilde verglich — eines bei Herrn von Kaufmann in Berlin, ein anderes im Vorrath der Berliner Galerie, ein drittes in der Antwerpener Sammlung —, ist das Antwerpener das beste und mag eine Originalarbeit des Dierick Bouts sein.

„1116. Beweinung Christi... Altholländisch um 1470. Herr Dr. Ulrich Thieme, Leipzig."

Diese aus Spanien stammende Tafel ist von derselben Hand wie eine Madonna unter weiblichen Heiligen im Rijksmuseum zu Amsterdam Nr. 532 „Art des Geertgen von St. Jans“. Herr v. Tschudi machte mich darauf aufmerksam. Der Meister, der einen Frauentypus von hartem, magerem, karikirtem Schnitt festhält, mag ein Holländer aus der Zeit um 1500 sein, hat aber mit Geertgen recht wenig zu thun.

„118. Lesender Bischof (Kirchenvater) in ganzer Figur. Dat. 1498. Oberdeutsch...

mit dem Gegenstücke:

„119. Lesender Bischof (Kirchenvater) in ganzer Figur... Herr Geh. Legationsrath von Lindenau, Altenburg.“

Interessante, offenbar tirolische Arbeiten in der Art des W. Pacher. Die dreiste, beinahe lustige Auffassung und das interessante Lichtspiel erinnern an den grossen Tiroler Meister, von dessen Monumentalität und energischer Plastik die kleinen Tafeln freilich wenig ererbt haben.

„1120. Allegorische Darstellung: Weibliche Gestalt zwischen zwei sitzenden Paaren. Niederländisch. (Art des Barent von Orley.) Herr Stadtrath R. Zschille, Grossenhain.“

Das wunderliche Bild, dessen nicht ganz verständliche Composition (die Tugend zwischen dem Fleisse und der Faulheit?) offenbar auf ein italienisches Vorbild zurückgeht, kam auf der Versteigerung Zschille zu Köln vor (No. 89, 5800 Mk., Abbildung im Auctionskataloge). Die Bestimmung des Bildes, das ehemals, wenn ich nicht irre, für einen „Raphael“ gehalten wurde, wie sie jetzt vorgeschlagen wird, erscheint leidlich zutreffend.

„1121. Männliches Portrait mit landschaftlichem Hintergrund. Sächsische Schule um 1530. Se. Hoheit der Herzog von Sachsen-Altenburg.“

Grobe Arbeit, in der That etwa um 1530 enstanden; der Kopf vollkommen übermalt. Stilmerkmale zur festen Localisirung fehlen.

„1122. Madonna mit dem Kinde vor landschaftlichem Hintergrunde. Jan Gossart oder frühes Bild von Herri mit de Bles. Se. Hoheit der Herzog von Sachsen-Altenburg.“

Eine der vielen Wiederholungen der wunderlichen, für die neuerungssüchtige Zeit charakteristischen und offenbar höchlich beliebten Composition, die von Mabuse stammt. Der Kopfschleier der Madonna ist um das Christkind geschlungen. Mir ist kein Exemplar bekannt, das ohne Weiteres als Original bezeichnet werden dürfte. Gute Exemplare sind in Köln, Antwerpen, Brüssel, bessere noch in Schwerin und im Privatbesitze zu Glasgow. Das hier ausgestellte Bild steht dem vorausgesetzten Originale besonders fern und zeigt namentlich in dem landschaftlichen Grunde, der sonst meist fehlt, den Charakter später Entstehung. Mit Bles hat das um 1550 gemalte Bild nichts zu thun.

„1123. Die heil. Anna Selbdritt. Bez. mit dem Monogramm Dürer's. Dat. 1518. Von einem Nachahmer Dürer's des XVIII. Jh. Se. Majestät der König.“

Schwache Wiederholung, wohl eine Arbeit des XVII. Jahrhunderts von der in mehreren Exemplaren bekannten Dürer'schen Composition. Um das aus der Schleissheimer Galerie in Privatbesitz gelangte Exemplar entbrannte einmal ein lebhafter Streit. Das Datum „1518“ auf der hier ausgestellten Replik ist auffällig, da die besseren Ausführungen von 1519 datrit sind.

„1124. Weibliches Portrait. Brustbild. Fränkische Schule vom Anfang des XVI. Jh. Herr Stadtrath Alfons Dürr, Leipzig.“

Das nicht gerade feine, aber gesunde und tüchtige Bildniss, das schon 1889 in Leipzig ausgestellt war, hat auf der Rückseite die Jahreszahl „1510“ und darüber ein römisches „A“, das von einem „J“ in der Mitte durchkreuzt ist — eine sehr schöne, offenbar ursprüngliche, vielleicht den Künstler bezeichnende Signatur. Das Monogramm, das Waagen auf den Fresken des Fuggerhofes zu Augsburg gesehen hat, war von eben dieser Form und wurde irrthümlich auf Altdorfer, später gelegentlich auf Abt bezogen. Indem ich daran erinnere, finde ich freilich nicht gerade Anzeichen der Augsburger Herkunft in dem Stil des Leipziger Bildnisses.

„1125. Portrait einer jungen Frau als „Mässigkeit“ gekennzeichnet. (Die gemalte Umrahmung mit den vier Elementen aus späterer Zeit.) Schule Cranach's. 2. Hälfte des XVI. Jh. Herr Geheimer Regierungsrath W. v. Seidlitz, Dresden“.

Der Kopftypus von leerer Hübschheit, die helle, etwas röthliche Färbung des Fleisches und die sorgsame Ausführung lassen die nicht signirte Arbeit als eine späte Schöpfung des jüngeren Lucas Cranach erkennen aus der Zeit um 1570. Ich bin nicht so sicher wie der Katalog, dass die freilich viel flüchtiger ausgeführte Umrahmung von anderer Hand sei als die Figur.

„1126. Männliches Portrait. Brustbild. Auf der Rückseite undeutlich in gleichzeitiger Schrift: Ha . . aupercher 41. 1528. Oberdeutsch. Deutsche Gesellschaft zu Leipzig.“

Eine merkwürdige, in ihrem vernachlässigten Zustande schwer zu beurtheilende Arbeit, nicht ohne grossen Charakter in den Hauptlinien.

Die wenigen holländischen Bilder des XVII. Jahrhunderts, die zum Schmucke der Wände von Leipziger Privatsammlern hergeliehen waren, bieten mir keinen Anlass, den Katalognotizen Anmerkungen hinzuzufügen.

Von hohem Interesse waren die wenigen ausgestellten Glasmalereien, fast ohne Ausnahme vortreffliche und im Wesentlichen gut erhaltene Stücke kleineren Massstabes aus dem XV. und dem XVI. Jahrhundert. Als ungewöhnliche Erscheinungen hoben sich namentlich heraus die köstliche Scheibe mit einer Schäferin — im Kataloge (No. 870) irrthümlich als „oberdeutsch um 1530“ bezeichnet, vielmehr niederländisch um 1510 —, ferner die Nürnbergischen, durch die Datirung (1506) interessanten Stücke mit Tournier- und Jagdscenen (No. 872) und endlich die fast nur grau in grau gemalte, überaus sorgsam durchmodellirte nackte Wappen-

trägerin (No. 877), eine Nürnberger Arbeit, um 1525 entstanden, ein wenig kühl schon in der Auffassung, doch von grosser Feinheit.

Durch strenge Auswahl, die nur Vortreffliches zugelassen hatte, und durch geschmackvolle Aufstellung in wenigen und verhältnissmässig kleinen Räumen zeichnete sich die Leihausstellung aus, die namentlich der eifrigen Bemühung Richard Graul's zu danken war. Im Leipziger Kunstgewerbe-Museum, dessen Entwickelung durchaus in der Zukunft liegt, erschien das Unternehmen wie ein Programm des neuen Directors. Hoffentlich gelingt es für die Dauer hier etwas zu gewinnen, das dem für einige Monate Hergezauberten ähnlich sieht.

Friedländer.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Den Statuenschmuck der Façade der Certosa von Pavia macht D. Sant' Ambrogio zum Gegenstande einer eingehenden Studie (veröffentlicht in der Zeitschrift Il Politecnico, 1897 Heft I), mit der Absicht, die Frage nach der Autorschaft der ungefähr 70 Stücke zu klären, indem er sich dafür der bekannten, aus einem gleichzeitigen, seither aber verlorenen Rechnungsbuch gezogenen Aufzeichnungen des Abtes Valerio vom Beginn des XVII. Jahrhunderts (publicirt im Arch. stor. lombardo Jahrg 1879) bedient, und auf Grund der nach den dort verzeichneten Angaben agnoscirten einzelnen Werke der verschiedenen Meister dann weiter unter Zuhilfenahme stilistischer Vergleichung auch die Mehrzahl der im genannten Verzeichniss nicht aufgeführten Arbeiten den betreffenden Künstlern zutheilt. Die in Rede stehende plastische Ausschmückung ist bekanntlich nicht das Ergebniss eines vorher nach bestimmten ikonographischen Gesichtspunkten festgestellten Programmes, sondern die Frucht einer fast ein Jahrhundert lang unter wechselnden Einflüssen stofflicher und künstlerischer Art fortgesetzten Thätigkeit vieler von einander unabhängiger Bildhauer, weshalb sich darin auch nach Stil und Behandlung die grössten Verschiedenheiten offenbaren. Von den frühlombardischen Arbeiten der Brüder Crist. und Ant. Mantegazza, denen um 1473 die ersten plastischen Arbeiten an der Façade übertragen wurden, bis zu den gegen das Barocco neigenden zahlreichen Schöpfungen Angelo Marini's, gen. il Siciliano, der um 1560 die letzten Statuen dafür lieferte, finden wir die ganze lombardische Bildnerei der durch diese beiden Daten begrenzten Epoche wie in einer Musterkarte darin repräsentirt (abgesehen von einigen Statuen, die im vorigen und zu Beginn des laufenden Jahrhunderts an Stelle von solchen, die wegen ihres schlechten Zustandes entfernt werden mussten, aufgestellt worden waren). Die Art des Gegenstandes verbietet an dieser Stelle eine Resumirung der Ergebnisse, zu denen der Verfasser in seiner Studie gelangt, denn sie müsste nothwendiger Weise die Form einer langen Katalogliste annehmen. Aber wer sich künftig eingehender mit dem in Rede stehenden Sculpturschmuck wird befassen wollen, dem werden die Ausführungen Sant' Ambrogio's als höchst schätzbarer Wegweiser dienen müssen. Uns sei hier nur gestattet, darauf hinzuweisen, dass wir nunmehr in den zwei Engel-

und acht Apostelstatuen des Sockels (zwei davon jetzt in der Kirche zu Carpiano) authentische Arbeiten der Brüder Mantegazza vor uns haben, wonach sich auch andere ihrer Werke werden nachweisen lassen, und dass der Antheil eines andern, bisher nicht einmal vom Cicerone erwähnten Meisters (obwohl alle dort namentlich hervorgehobenen Statuen gerade ihm angehören) als höchst bedeutend hervortritt: es ist dies Angelo Marini, gen. il Siciliano, der als der späteste der an unserem Monumente thätigen Cinquecentomeister um 1550 nicht weniger als 22 von den 70 Statuen der Façade meisselte. Auch am Dom von Mailand war der Meister von 1556—84 beschäftigt; an der Certosa hat er die Statuen Adam's, des h. Andreas und der h. Helena mit seinem Namen Angel. Siculus bezeichnet. Auch ein zweiter bisher wenig beachteter Bildhauer vom Beginn des Cinquecento tritt uns hier mit acht Statuen entgegen: es ist dies Antonio della Porta, il Tamagnino da Porlezza. Der Cicerone macht aus ihm zwei Personen: Tamagnini und Giac. della Porta (statt Antonio); Giacomo hatte nichts mit der Certosa zu schaffen, dagegen war Guglielmo und ein Bartolomeo della Porta auch daran beschäftigt. *C. v. F.*

Ein neues Werk von Agost. Busti wurde jüngst von Diego Sant' Ambrogio nachgewiesen in dem gegenwärtig als Grabmal des Grafen Mercurio Bua, Stradiotencapitäns im Dienste Venedig's, dienenden Epitaph im linken Seitenschiff von S. Maria Maggiore zu Treviso (s. Lega Lombarda vom 27. Juni und 17. August 1897, sowie seither ausführlich im Archivio storico lombardo, 1897 Heft IV). Dass das Werk aus Pavia während der Kriegsläufe der Jahre 1525—28, bei denen die Stadt in erster Linie in Mitleidenschaft gezogen war, entführt und im Jahre 1562 an seiner jetzigen Stelle aufgestellt wurde, besagt eine Inschrift, die 1637 von dem Urenkel des Grafen Bua angebracht, seiner Provenienz mit den Worten gedenkt: „Papia proelio devicta, unde regium hoc monumentum inclyta spolia eduxit.“ Dass es sich dabei ursprünglich um das Grabmal eines Mannes handelte, der die Musik als Lebensberuf pflegte, ist aus den Gegenständen der Reliefs klar zu entnehmen, die den Sarkophag schmücken, neben dem zwei fackeltragende Putten und auf dem fünf allegorische Tugenden aufgestellt sind. Im mittlern der Reliefs sehen wir den Helden umringt von klagenden Männern auf dem Todtenbette, während sich ihm Apollo mit der Violine, dem Sinnbild für die Lieblingskunst des Sterbenden, in der Hand naht, und ihm tröstend die Hand entgegenstreckt. In dem Relief rechts ist der Todte im Gelehrtentalar mit dem Lorbeerkranz im Haare auf der Bahre liegend, dargestellt; hinter ihr stehen die drei Parzen mit klagenden Gebärden, und Genien mit Votivzweigen, weibliche Gestalten mit langen Fackeln und ein Jüngling mit dem Petasus auf dem Haupte und einem Sistrum in der Hand umgeben sie. Das Relief links zeigt eine bizarre Darstellung der Apotheose Gaffurio's, in der dessen musikalische Schöpfungen, als Putten personificirt, theils nach allen Richtungen ausfliegen, um seinen Ruhm der

Welt zu verkünden, theils um den Thron gelagert erscheinen, worauf der Gefeierte die Huldigung Mercurs, des Erfinders der Lyra, sowie der Tugenden (Glaube, Stärke und Caritas) entgegennimmt, die ihn bei Lebzeiten auszeichneten, während (in der rechten Ecke des Reliefs) seine Gegner, unter der Maske von Marsyas und Midas dargestellt, von Erynnien gezüchtigt und dem Rachen der Hölle zugetrieben werden. — Die Auffassung sowohl, als die technische Durchführung in diesen Reliefs nun zeigt alle die leicht erkennbaren Merkmale der Stilweise Agostino Busti's, und dass man bisher nicht an ihn als Schöpfer des Werkes gedacht, erklärt sich nur dadurch, dass man wohl das in der Inschrift verzeichnete Datum (1562) irrthümlich als dasjenige seiner Entstehung betrachtet hatte, während es sich auf die Aufstellung bezog. Die Persönlichkeit nun, für die das Monument geschaffen war, hat Sant' Ambrogio mit aller Wahrscheinlichkeit in dem Musikgelehrten und Schriftsteller Franchino Gaffurio agnoscirt. Geboren 1442 zu Lodi und für den geistlichen Stand erzogen, gab er sich bald dem Studium der Musik hin und übte sie als Capellmeister in Bergamo, Genua, Neapel und Mailand, wo er seit 1484 die Domcapelle leitete. Zehn Jahre später finden wir ihn an der Universität Pavia als „ad lecturam musices“ bestellt, und als solcher ist es, dass er nicht nur durch die Veröffentlichung seines „Trattato de harmonia“ (1518), sondern namentlich durch seine lebhafte Polemik mit den Musikgelehrten der Universität Bologna sich besondern Ruhm erwirbt. Hiernach ist es erklärlich, dass ihm — trotzdem er sich in seinen letzten Lebensjahren als Rector an die Kirche S. Marcellino in Mailand zurückgezogen hatte, wo er 1522 starb, — wie so manchem andern seiner paveser Collegen die Ehre eines Grabdenkmals decretirt wurde, das wahrscheinlich auf Kosten der Universität ausgeführt werden sollte. Denn, dass es nicht ganz fertig war, als es nach Treviso entführt wurde, darf daraus gefolgert werden, weil sich nirgends die Inschrift desselben, oder auch nur Kunde davon erhalten hat, und weil es doch ein förmlicher Tempelraub gewesen wäre, das schon aufgestellte Werk zu entfernen. Uebrigens scheinen auch einige Stützen, die an den Fackeln der Genien und an den Attributen der Tugenden stehen geblieben sind, darauf zu deuten, dass dem Werke die letzte Vollendung noch gefehlt habe, als es nach Treviso geschafft wurde.

C. v. F.

Erwiderung.

Zur Katalogisirung der Dresdener Galerie. Es ist durchaus nicht meine Gewohnheit, Besprechungen meiner Schriften öffentlich zu kritisiren; und am wenigstens könnte eine so sachkundige und freundlich anerkennende Kritik, wie Charles Loeser sie im letzten Hefte des Repertoriums über die dritte Auflage meines grossen Katalogs der Dresdner Galerie veröffentlicht hat, mich veranlassen, von meiner Gewohnheit abzuweichen. Charles Loeser hat als der glückliche Entdecker der Inschrift auf dem Bilde Lotto's in der Dresdner Galerie so wie so einen Stein bei mir im Brett, und ich kann ihm nur aufrichtig dankbar sein, dass er seine von den meinen abweichenden Ansichten über einige Bilder der Galerie scharfsichtig und scharfsinnig begründet hat. Es versteht sich ja von vornherein, dass es unmöglich ist, eine völlige Einigung zweier Forscher über alle Urheber von 2000 Bildern zu erzielen; und keinem lebenden Kenner altitalienischer Meister bringe ich in manchen Fragen ein grösseres Vertrauen entgegen als Loeser.

Wenn ich es trotzdem für nöthig halte, einige Bemerkungen zu den seinen zu machen, so geschieht dies daher auch nicht, um unsere Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf einzelne Bilder an dieser Stelle zu erörtern. In dieser Beziehung will ich nur dankbar anerkennen, dass Dr. Carl Ludwig auch mir gleich nach dem Erscheinen dieser dritten Auflage des Katalogs, seine Entdeckung, dass unsere „Anbetung der Hirten" No. 100 von dem jüngeren Girolamo da Treviso herrühre, mitgetheilt, ja, dass er sie mir durch die Vorlage von Photographien nach beglaubigten Bildern Girolamo's vollgiltig bewiesen hat; und in Bezug auf die umgetauften und umzutaufenden Bilder Jacopo Tintoretto's kann ich denn doch die Bemerkung nicht unterdrücken, dass, wenn zwei so tüchtige, aus der gleichen Schule hervorgegangene und der gleichen Methode folgende Kenner, wie Ch. Loeser und B. Berenson, über die Echtheit der meisten der in der Dresdner Galerie noch unter Tintoretto's Namen verzeichneten Bilder diametral entgegengesetzte Ansichten veröffentlichen, eine kritische Bearbeitung des Gesammtwerkes dieses zu den dringendsten Aufgaben der Kunstgeschichte zu gehören scheint.

Hauptsächlich aber sind es einige allgemeine Bemerkungen in Loeser's Artikel, an die ich anknüpfen und auf die ich eingehen muss,

weil ihnen ein thatsächlicher Irrthum zu Grunde liegt. Loeser sagt, liebenswürdig genug, wenn er an der Ausarbeitung meines Katalogs etwas aussetzen wollte, so wäre es eine allzu vollständige Verzeichnung der Ansichten Anderer über jedes Bild. Er weist auf die Unthunlichkeit hin, der „Laienwelt“ jeden Einfall von Fachgenossen sofort amtlich mitzutheilen und er sagt unter Anderem: „So wird der Katalog gleichsam zum Tummelplatz der neuesten Ansichten auf dem Gebiete der Bilderbestimmung, und in diesem Turnier hält W. zwar mit seinem Richterspruch nicht zurück, giebt ihm aber nicht immer die Form eines endgiltigen Urtheils“ — und weiterhin: „Das Publikum verlangt mit Recht von dem Kataloge eine Belehrung, die aber nicht gefördert wird, indem man es mit den Meinungsverschiedenheiten der Gelehrten in zu enge Beziehung setzt.“

Der thatsächliche Irrthum, der in diesen Bemerkungen liegt, besteht in der Annahme, der grosse Katalog der Dresdner Galerie, der allein allerdings an Forscher und wissenschaftliche Zeitschriften versandt zu werden pflegt, wende sich „an die Laienwelt“ oder an „das Publikum“. Dies ist nicht der Fall. Für die Laienwelt und das grosse Publikum ist der kleine Katalog bestimmt, der, immer noch vollständig genug und mit den gleichen Abbildungen versehen wie der grosse, einerseits kürzer in den Bilderbeschreibungen ist, andererseits den ganzen „Ballast“ der kunstgelehrten Erörterungen fortlässt. Jede Auflage besteht nur aus 1500 Exemplaren des grossen, dagegen aus 12 000 Exemplaren des kleinen und aus 7500 Exemplaren des englischen Katalogs, der eine Uebersetzung des kleinen ist. Thatsächlich werden also in der gleichen Zeit dreizehn Mal so viel kleine als grosse Kataloge ins Publikum gebracht, und von allen Käufern des Katalogs, diejenigen des „Führers“ nicht eingerechnet, wird nur jedesmal der dreizehnte mit dem gelehrten „Ballast“ behelligt. Für diesen dreizehnten muss es aber doch wohl keine Behelligung sein. Sonst würde die Nachfrage nach dem grossen nicht stets in dem genannten Verhältniss gleichen Schritt mit der Nachfrage nach dem kleinen Katalog gehalten haben. Der grosse Katalog wendet sich als Catalogue raisonné an Kunstgelehrte und an solche, die es werden wollen; und diese, gerade die zuletzt genannten, denen viele Kunstfreunde sich anzuschliessen scheinen, können meiner Meinung nach beanspruchen, mit der neuesten Litteratur und den neuesten Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf die umstrittenen Bilder, die sich übrigens stark in der Minderheit befinden, bekannt gemacht zu werden. Dass ich hier und da auch noch ungedruckten Ansichten jüngerer Kunstforscher, von deren Ernst und Einsicht ich mich überzeugt hatte, gestattet habe, sich in den Anmerkungen unter meinen Bilderbeschreibungen zu „tummeln“, hat manche tüchtige junge Kraft veranlasst, weniger beachteten Bildern der Dresdner Galerie eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken; und das ist, meines Erachtens, der Kunstwissenschaft nur zu Gute gekommen. Jedenfalls hoffe ich, noch recht oft Gelegenheit zu haben, meine Leser mit neuesten Entdeckungen Loeser's bekannt zu machen.

Loeser's Bemerkung aber, dass ich meinem „Richterspruch" in dem Tournier der Meinungen nicht immer die Form eines endgiltigen Urtheils gebe, kann ich nur als Lob, nicht als Tadel auffassen. Denn die Kennerschaft kann nur dadurch zur Wissenschaft werden, dass sie sich streng ihrer Grenzen bewusst bleibt und überall mit Nachdruck eingesteht, wo es mit ihrer Weisheit zu Ende ist. Zu den Kennern, die für jedes Bild, dass ihnen vorkommt, den Namen eines bestimmten Meisters, wenn auch eines Meisters vierten Ranges, zur Hand haben, möchte Loeser gewiss so wenig gerechnet werden wie ich. Der Ruhm einer solchen Pseudokennerschaft pflegt sich in wenigen Jahren zu überleben; und der seiner Natur nach unechte Strahlenkranz der Allwissenheit verwandelt sich für seinen Träger nur allzu rasch in eine Dornenkrone. *Karl Woermann.*

Berichtigung.

Durch ein Versehen sind meine Besprechungen von Bassermann's „Dante's Spuren in Italien“ und Ricci's „Correggio“ auf S. 310 und folg. im 4. Heft des Repertoriums zum Abdruck gelangt, ohne von mir korrigiert worden zu sein. Infolge dessen haben sich wort- und sinnentstellende Druckfehler eingeschlichen, deren wichtigste nachträglich zu verbessern mir Pflicht erscheint.

S. 311 Z. 16 v. o. statt „sehr definirbaren Reiz“: schwer def. R.
S. 311 Z. 16 v. u. statt „ziemlich gute“: zumeist gute.
S. 311 Z. 10 v. u. statt „aller Dante-Illustrationen“: alten Dante-Ill.
S. 311 Z. 6 v. u. statt „jedes Gesanges“: jeder Cantica.
S. 312 Z. 11 v. o. statt „die neusten“: die meisten.
S. 312 Z. 16 v. o. statt „verständnisslosen“: verständnissloser.
S. 312 Z. 5 v. u. statt „Anwendungsformen“: Ausdrucksformen.
S. 313 Z. 1 v. o. statt „Brigio zu Orvieto von Discursion“: Brizio zu Orvieto vom Discursiven.
S. 313 Z. 15 v. o. statt „Maliane“: Marciana.
S. 313 Z. 19 v. o. statt „den Mantegna'schen“: der M.
S. 313 Z. 9 v. u. statt „höllischen Comödie“: Göttlichen Comödie.
S. 314 Z. 2 v. o. statt „Hedwig John“: Hedwig Jahn.
S. 314 Z. 21 v. o. statt „scheinen“: schienen.
S. 315 Z. 12 v. o. statt „zu viel höheren“: in viel h.
S. 315 Z. 16 v. o. statt „künstlerischen“: perspektivischen.
S. 316 Z. 19 v. u. statt „Schweigen“: Sichneigen.
S. 316 Z. 9 v. u. statt „stärken konnte“: stärker äussert.
S. 317 Z. 5 v. o. statt „characterisirenden Lionardo'schen“: characterisirender Leonardesker.
S. 317 Z. 21 v. o. statt „Albineo“: Albinea.
S. 317 Z. 22 v. o. statt „auf Hand“: auf Grund.
S. 317 Z. 13 v. u. statt „ja nur“: ja schon.
S. 317 Z. 12 v. u. statt „berücksichtigende“: berichtigende.
S. 317 Z. 10 v. u. statt „aufklärende Datirung“: Aechtheit und Datirung.
S. 317 Z. 8 v. u. statt „besseren“: neueren.
S. 318 Z. 2 v. o. statt „früheren“: früher.
S. 318 Z. 5 v. o. statt „scheint nur“: scheint mir.
S. 318 Z. 16 v. o. statt „Genie zu machen“: Genie verehren zu m.
S. 318 Z. 21 v. u. statt „Kenner des“: Kenner der.
S. 318 Z. 16 u. 15 v. u. statt „des Problems“: der Probleme.
S. 318 Z. 15 u. 14 v. u. statt „Denn auch“: Dem einst.

H. Thode.

Ueber einige italienische Gemälde der älteren Pinakothek zu München.

Von **Emil Jacobsen.**

Der Katalog der Gemälde-Sammlung der kgl. älteren Pinakothek zu München, dessen Ruf als eines der best redigierten Gemäldeverzeichnisse Deutschlands wohl begründet ist, erlebte im Jahre 1896 seine sechste Auflage. Ich benutze diese Gelegenheit, um kritische Bemerkungen an einige der Bilderbestimmungen der italienischen Abtheilung zu knüpfen. Denn trotz des hohen wissenschaftlichen Standpunktes des Katalogs im Ganzen sind die Bestimmungen desselben doch in mehreren Fällen anfechtbar, andererseits, wo sie mir wohlbegründet erscheinen, schon von verschiedenen als Autoritäten angesehenen Kunstforschern angefochten worden. Meine Kritik verfolgt demnach ein doppeltes Ziel: die Bestimmungen des Katalogs zu kritisiren, wo sie mir in irgend einer Hinsicht anfechtbar erscheinen, die Bestimmungen nach Vermögen in Schutz zu nehmen, wo sie nach meiner Ansicht ungerechtfertigter Weise angefochten wurden. Mancher dürfte vielleicht der Meinung sein, dass die Münchener Galerie schon genügend durchkritisirt sei, zumal nach den Ausführungen Lermolieff's. Ich hoffe doch, dass die Bemerkungen, zu denen ich veranlasst wurde, als ich, nach einem fast siebenjährigen Aufenthalt in Italien, wieder einmal frisch vor die italienischen Bilder der Münchener Galerie trat, nicht ganz der Beachtung unwerth sein dürften.

978, 979. Cimabue's Schule. Gemälde in drei übereinanderliegenden Abtheilungen: Thronende Maria; Fusswaschung; jüngstes Gericht. — Christus am Kreuz; Geisselung; der hl. Franciscus empfängt die Wundmale. Die Gemälde scheinen mir zu entwickelt, sowohl was die Figuren, wie die Composition anbetrifft, um als Schule Cimabue's im engeren Sinne gelten zu können. Dann müsste man mit B. Berenson an den jungen Giotto denken, auf welchen in der That mehrere der Gesichtstypen und Bewegungsmotive hindeuten könnten.[1]) Der den Florentinern dieser Periode überlegene Schönheitssinn, welcher sich in mehreren Gesichtern offenbart, die Com-

---

[1]) Bernhard Berenson. Florentine painters of the Renaissance. New-York. London. 1896. Pag. 114.

positionsweise, unruhiger und complicirter als bei Giotto, und schliesslich der gemusterte Goldgrund deuten dagegen auf das sienesische Trecento, besonders auf Duccio.

Beide Gemälde, die zusammen ein Diptychon gebildet haben, sind auch von byzantinischen Darstellungen vielfach beeinflusst.

981. Christus am Kreuze.

982. Christus in der Vorhölle.

983. Das heilige Abendmahl.

Der Katalog schreibt alle drei Bilder ohne Vorbehalt dem Giotto zu. Auch weist derselbe nicht auf den Zusammenhang hin, der doch unleugbar wenigstens zwischen No. 983, vielleicht auch zwischen No. 981 und der ehemaligen Ausschmückung der Sacristeischränke von St. Croce besteht. Diese Serie von Täfelchen befindet sich bekanntlich zum grössten Theil in der Akademie-Galerie zu Florenz. Die Münchener Täfelchen gehören wohl nicht, wie Lermolieff irrigerweise behauptet, in diese Serie, wo die in denselben behandelten Gegenstände sich schon einmal vorfinden (auch ist ihre Form eine andere), aber sie sind vielleicht zum Theil als die Vorbilder für die betreffenden Täfelchen zu betrachten. Das Abendmahl ist nämlich feiner als das ähnliche Bild zu Florenz und wahrscheinlich ein eigenhändiges Werk des Meisters. No. 981 betrachte ich ebenfalls, wenn auch nur theilweise, als ein Werk Giotto's, indem nur das Donatorenpaar mitsammt dem knieenden Franciscus von ihm selbst sein kann, während die übrigen Gestalten mit den grossen, plumpen Köpfen von einem seiner Schüler herrühren. No. 982 dagegen dürfte ganz Atelierwerk sein.

No. 984a, 984b. Agnolo Gaddi. Hl. Nicolaus von Rom und hl. Julian. Hier wäre ein Fragezeichen am Platze, da diese Gestalten mit den sicheren Werken Agnolo's in Florenz und Prato wenig Aehnlichkeit zeigen.

No. 986. Lippo Memmi. Kleines Triptychon.

Im Hauptbild: die Himmelfahrt Maria.

Neben einem ihm mit Wahrscheinlichkeit auch zuzuschreibenden ähnlichen Bilde in der Akademie zu Siena (No. 59), das älteste Denkmal dieser Art, wo nur der Jubel um Maria geschildert und der untere Theil weggelassen ist.[2])

No. 987, 988. Spinello Aretino. Stehende Heilige. Auch hier erscheint mir die Zuschreibung willkürlich. Die Typen Spinello's sind ganz anders, wovon man sich in der Sacristei von San Miniato überzeugen kann. Eher könnte Nicolo di Pietro Gerino in Frage kommen.

No. 996. Florentinisch 1400—1450. Männliches Bildniss.

Lermolieff schreibt das Bildniss, wie mir scheint, mit Recht einem nordischen Meister zu. Und zwar dürfte der Urheber ein von italienischer Kunst beeinflusster Deutscher sein. Nach der Ausschmückung mit niederhängenden Guirlanden (aus dünnen Korallenschnüren bestehend), könnte man

---

[2]) Siehe Henry Thode: Franz von Assisi. Berlin 1885, pag. 472.

an die Regensburger Schule denken.[3]) Siehe die Bildnisse No. 223, 224, 297 in dieser Galerie und das weibliche Portrait No. 112[4]) im Ferdinandeum zu Innsbruck, dem Hans Schwab von Wörthingen zugeschrieben.

No. 997. Do. Männliches Bildniss.

Dieses früher dem Masaccio zugemuthete Bildniss wird jetzt von B. Berenson dem Domenico Veneziano zugeschrieben.[5]) Nach dem Zustand des Bildnisses dürfte es rathsamer sein, sich an die unbestimmtere Bezeichnung des Katalogs zu halten.

No. 998. Do. Die himmlische Glorie. Früher dem Fiesole zugeschrieben. Nach Lermolieff eine Copie nach ihm. Ich glaube, dass das Bild eher umbrisch als florentinisch und, wenn auch auf Goldgrund, später als 1450 gemalt ist. Die sehr variirten Gesichtstypen der Engel haben einen sinnlich-süssen Ausdruck, der von dem überirdisch reinen des Angelico abweicht und eher an Alunno, Perugino und Melozzo da Forli erinnert.

No. 999. Do. Hl. Hieronymus könnte man wohl näher als Schule des Fra Filippo Lippi bezeichnen. Schwaches Werk.

No. 1001. Do. Die Anbetung der Könige.

Es wäre vielleicht nicht zu gewagt, dies kleine Bild dem Gentile da Fabriano selbst zuzuschreiben. Siehe namentlich in der Landschaft den Baum mit den goldenen Früchten, ganz in seiner Art. Freilich sehr glatt ausgeführt.

No. 1007. Fra Filippo Lippi. Verkündigung, Werkstattbild. Früher dem Masolino zugeschrieben.

Vielleicht nach einer Vorlage von Fra Filippo von Pesellino ausgeführt.[6]) Die Galerie besitzt in der Verkündigung No. 1005 ein sehr schönes Frühwerk[7]) und in dem Marienbild No. 1006 ein zwar echtes aber hart gezeichnetes und plumpes Bild, Ende der fünfziger Jahre entstanden, aber bei Weitem nicht mit den berühmten Bildern aus der nämlichen Zeit in den Uffizien (No. 1307) und im Palazzo Pitti (No. 338) zu vergleichen.

No. 1009. Filippino Lippi. Beweinung Christi.

Das Bild wurde als ein Ghirlandajo erworben, welchen Namen es merkwürdiger Weise im älteren Katalog trug, jetzt wird es nach dem Vor-

---

[3]) Freilich sieht man auch häufig auf italienischen Bildern, besonders auf denjenigen, die aus Padua oder aus Malerschulen, welche paduanische Einflüsse in sich aufgenommen haben, herrühren, niederhängende Guirlanden in der Regel als Fruchtschnüre, jedoch auch mitunter aus Korallen- oder Glasperlen gebildet, doch fast ausschliesslich auf religiösen Bildern, sehr selten auf Portraits.

[4]) Als Judith mit dem Haupte des Holofernes dargestellt. Das Haupt des Holofernes ist von späterer Hand hinzugefügt.

[5] A. a. O. pag. 130.

[6]) Nach Crowe und Cavalcaselle echtes Frühwerk.

[7]) Richa (Chiese florentine II. 109) erwähnt ein Bild im Kloster delle Murate, welches mit diesem übereinstimmt. Das Bild wird auch von Vasari erwähnt. Im Depot der Uffizien eine alte Copie. Vergleiche Cav. u. Cr. It. Ausgabe. V. 234

gang Crowe's und Cavalcaselle's, denen sich auch Lermolieff in der ersten Ausgabe[8]) seines kritischen Werkes anschloss, dem Filippino Lippi zugeschrieben. Auch konnte beim ersten Anblick Niemand, der mit der Florentiner Malerschule vertraut war, an der Richtigkeit dieser Zuschreibung zweifeln, so stark ist der unmittelbare Eindruck des Bildes als Werk und zwar als Spätwerk Filippino's. Bei schärferer Besichtigung wird man jedoch Züge gewahr, die weit mehr als auf Filippino auf dessen bekanntesten Schüler, Rafaellino del Garbo passen. Namentlich Johannes (im Katalog irrthümlich ein Engel genannt) und der links oben schwebende Engel erinnern an Rafaellino. Gustav Frizzoni war der Erste, der auf diese Rafaellinischen Züge aufmerksam geworden ist. Er, und mit ihm Lermolieff in der zweiten Ausgabe seines Werkes[9]), sowie zuletzt Hermann Ulmann gehen jedoch entschieden zu weit, wenn sie deshalb dem Filippino das Bild absprechen, um es dem Rafaellino zu geben. Wenn auch die Mitarbeiterschaft Rafaellino's angenommen werden muss, — dem Filippino, als dem geistigen Urheber, dessen Gepräge es durchaus trägt, muss es zugeschrieben werden. Die Composition ist ganz in der Weise dieses Meisters, das Colorit auch, was ein Blick auf das unbestritten echte Bild: Christus der Mutter erscheinend (No. 1008) zur Genüge zeigt. Auch hat Filippino Mehreres im Bilde eigenhändig gemalt, zumal die Gestalt der Maria, die durchaus characteristisch für ihn erscheint.

1010. Sandro Botticelli. Beweinung Christi.

Die Bemerkung, dass das Bild ein Spätwerk und zwar ein höchst characteristisches aus der Zeit, wo der Meister des Frühlings und der Venus durch den unheilvollen Einfluss Savonarola's in seinem Innersten ganz umgewandelt wurde, vermisst man im Kataloge. In der Galerie Poldi-Pezzoli zu Mailand befindet sich ein verwandtes kleines Bild aus derselben Periode. Dieses wird von Lermolieff mit grossem Unrecht eine „kümmerliche Copie" nach dem Münchener Bild genannt.[10]) Eine Copie ist es nicht, weder von diesem,[11]) noch von einem anderen Bild: im Gegentheil es scheint, wenn auch nicht ein tadelfreies, doch ein sehr empfundenes Originalwerk des Meisters zu sein. B. Berenson geht noch einen Schritt weiter, indem er auch das Bild in München nicht in sein Verzeichniss der Gemälde Botticelli's aufnimmt, was wohl als consequent aber auch als hart bezeichnet werden muss.[12])

1018. Copie nach Lorenzo di Credi. Anbetung des Kindes.

Das Bild wird vom Katalog „eine Copie nach einem Credi'schen Werke",

[8]) Die Werke italienischer Meister. S. 83.

[9]) Kunstkritische Studien II, S. 126.

[10]) Kunstkritische Stud. II, S. 125.

[11]) Es zeigt eine ganz andere Composition und ist auch im Format verschieden, indem das Münchener Bild als Breitbild, das Mailänder als Hochbild bezeichnet werden kann.

[12]) A. a. O. Index to the works of the principal florentine painters. Pag. 95 und folgende.

welches selbst theilweise auf ein Bild Verrocchio's im Museum zu Sheffield zurückgeht, nach Lermolieff aber, als Copie eines dem Credi zugeschriebenen, von ihm vorläufig „Tommaso" genannten Bildes in der Borghese-Galerie bezeichnet. Ich weiss nicht, ob dasselbe Bild gemeint ist, jedenfalls zeigt das schwache Gemälde eine verwandte Composition und geht auf diesen bedeutenden, noch nicht sicher benannnten Schüler Lorenzo's zurück.

1019. Florentinisch um 1440. Maria mit dem Kinde.

Der gothische Schwung der Gewandungen erinnert an Lorenzo Monaco, die Jungfrau mit den vollen Wangen und leicht gebeugtem Nacken, das Kind, welches fest ans dem Bilde herausschaut, haben für Lorenzo einen zu energischen Ausdruck. B. Berenson schreibt dem Masolino das Bild zu.[13])

1020. Veroneser Schule um 1480. Das Urtheil Salomonis.

Das Bild gehört gewiss in die Malerschule von Verona, man kann aber den Urheber noch genauer benennen, und es wundert mich, dass man es bisher nicht gethan hat. Das Gemälde ist nämlich ein sehr characteristisches Werk des Niccolo Giolfino und zwar, wie ich vermuthe, ein Frühwerk, da er später seinen Gesichtern einen griesgrämigen Ausdruck verlieh und auch schwärzlicher im Colorit. wurde.

Ein carikirtes Bild aus derselben Richtung befindet sich in der Galerie zu Verona: Achilles unter den Töchtern des Lycomedes. Daselbst Giolfino genannt. Schulbild. Auch in Italien wird Giolfino nicht immer erkannt. So befindet sich nicht weit von Verona in der städtischen Galerie zu Vicenza ein Bild von ihm: Maria, das schlafende Kind anbetend, Saal II, No. 106. In der Galerie ohne Angabe gelassen.

1022. Francesco di Giorgio Martini. Ein Wunder des hl. Antonius.

Das Bild zeigt ganz dieselbe Kunstweise wie das dem Francesco Giorgio zugeschriebene Bild in den Uffizien, steht jedoch in Hinsicht auf die Feinheit der Ausführung hinter demselben weit zurück. Das Bild ist wohl von einem Gesellen in der Werkstatt Francesco's ausgeführt. Dass es, wie Lermolieff meint, eine moderne Fälschung sei,[14]) davon konnte ich mich nicht überzeugen.

1022a. Liberale da Verona. Beweinung Christi. Das Bild ist eine neue Erwerbung und wurde im Jahre 1891 um 10000 Francs in Florenz erworben. Die Figuren geben sich ganz ihrer Verzweiflung hin, so dass die verzogenen Gesichtszüge mit den dicken herabfallenden Thränen fast an das Caricaturhafte streifen. Der Schmerz, dem diese einfachen Menschen sich ganz ohne Rückhalt hingeben, ist aber wahr, ohne Affectation, zum Mitempfinden zwingend. Kein schönes, aber ein kräftiges, tief empfundenes Werk kann es genannt werden. Ein ähnliches Gemälde befand sich ein-

---

[13]) A. a. O. pag. 122.

[14]) Kunstkr. Stud. II, S. 136.

mal in St. Anastasia zu Verona. Von demselben schreibt Vasari: — — il quale volle mostrare in più luoghi che sapea fare piangere le figure: come che si vide in Santa Nastasia, pur di Verona, e chiesa de' frati di San Domenico, dove nel frontespizio della capella de' Buonaveri fece un Cristo morte e pianto dalle Marie (Ed. Mil. V, 275).

1023. Ferraresisch um 1480. Thronende Maria zwischen vier Heiligen.

„Vielleicht von Stefano da Ferrara." Der Katalog meint wohl Ercole Roberti, da Stefano da Ferrara als Künstler uns ganz unbekannt ist. Das Bild wurde im Katalog des Dr. Marggraff Mantegna genannt. Cr. und Cav. haben den Namen Bono da Ferrara vorgeschlagen, einem der Mitarbeiter bei der Ausschmückung der Kapelle der Eremitani. Lermolieff schien das Bild vielmehr in die Veroneser Schule zu gehören und zwar in der Weise des Girolamo oder Francesco da Benaglio gemalt.[15]) Nach meiner geringen Meinung dürfte der Katalog in der Hauptsache Recht behalten. Ich wurde dem schwachen Bilde gegenüber nicht an die Benaglio erinnert, viel mehr an Cosma Tura. Das Bild dürfte von einem sehr mittelmässigen Nachahmer desselben herrühren.

1025. Lodovico Mazzolino. Die hl. Sippe.

Warum Mazzolino? Das Bild hat ja ausser der allgemeinen Schulverwandtschaft gar nichts mit ihm zu thun. Wenn auch nur als Werkstatt- oder Schulbild trägt es doch das volle Gepräge Garofalo's.[16])

No. 1024 ist dagegen ein sehr charakteristisches Werk Mazzolino's.

1026a. Luca Signorelli. Maria mit dem Kinde. Neue Erwerbung; 1894 um 30000 Mark erworben. Rundbild. Sehr verwandt mit dem schönen Tondo (No. 74) in den Uffizien. Echtes und schönes Frühwerk, wenn es auch von seiner ursprünglichen Farbenpracht etwas eingebüsst haben mag. Rechts im Mittelgrunde steht eine nackte männliche Gestalt auf einem Felsblock. Joseph? fragt der Katalog. Nein, unmöglich. Von Joseph kann hier durchaus nicht die Rede sein. Diese junge, nackte Figur hat der Maler dem Nackten zu Liebe ganz willkürlich hier angebracht; sie mag einen Hirten vorstellen. Solche nackte Figuren, Hirten darstellend, hatte er ja auch im eben erwähnten Madonnenbilde in den Uffizien in ähnlicher Weise angebracht und nach ihm Michelangelo in seinem Tondo der Tribuna. Im letzten Drittel des Quattrocento wurde unter den Künstlern die Darstellung nackter, menschlicher Figuren eben die herrschende Leidenschaft.

1032. Marco Basaiti. Beweinung Christi.

Frühes Werk des Meisters. In der ersten Ausgabe seines kritischen Werkes wurde das Bild von Lermolieff zwar kein schönes aber ein untrüg-

[15]) Kunstkr. Stud. II S. 17.

[16]) Im Gefühl dessen hat der Katalog wohl in den begleitenden Noten es zugleich „Ferraresisches Schulbild" genannt.

liches Jugendwerk des Meister genannt[17]), in den „Kunstkritischen Studien“ ebenso entschieden als eine schlechte vlämische Copie bezeichnet.[18])

Ich muss bekennen: ich habe dem Bilde gegenüber ähnliche Wandlungen durchgemacht. Aber umgekehrt. Beim ersten Anblick erschien es mir ganz unmöglich diese Caricatur einer Beweinung dem immerhin vortrefflichen Venezianer beilegen zu können. Bei näherer Untersuchung fand ich aber alle Merkmale seiner Kunstweise im Bild vereinigt. Die Figuren zwar hässlich, ja, mitunter zu Caricaturen verzerrt, aber ganz von seinem Typus, die Landschaft von vollendeter Schönheit der Linien und leuchtendem Colorit, durchaus in seiner Art. Auch seine ärgsten „Unarten“, die ein Copist eher verschönern möchte, wie die sehr hässlichen, kleinen, cirkelrunden Nägel kommen vor. Und doch widersteht es mir ein solch abstossendes Bild dem Basaiti zuzuschreiben. Freilich haben selbst Gio. Bellini und Bart. Montagna in ihrer Frühzeit, wenn auch nicht Caricaturen (sie waren eben grössere Künstler), doch sehr harte und herbe Gestalten gemalt. Auch ist es wahr, dass bewegte, leidenschaftliche Scenen darzustellen nie die Sache Basaiti's war. Doch dem Künstler, der den Christus im Oelgarten, die Berufung der Söhne Zebedäi's, den (neuaufgestellten) St. Georg, alle in der Akademie zu Venedig, ja selbst das Madonnenbild No. 1001 in unserer Münchener Pinakothek geschaffen hat, hält es schwer, auch die Beweinung Christi zuzumuthen. Aber wer sollte das Bild, namentlich diese herrliche Basaiti'sche Landschaft gemalt haben?[19]) Es ist sehr bequem, sich an den vlämischen Copisten zu halten. Aber schliesslich kann man doch nicht Alles, was ungestaltet und hässlich ist, niederländisch oder deutsch nennen.

1034. P. Perugino. Vision des hl. Bernard.

Aus der Capelle Nasi von St. Spirito, wo jetzt eine gute Copie von Fischerelli sich befindet. In den Uffizien unter den Handzeichnungen eine scheinbare Studie zu diesem Bild, die aber kein sicheres Werk des Meisters ist und jetzt als eine Copie von Raffaellino del Garbo (?) betrachtet wird (Rahmen 252 No. 1115).

1035. Do. Die Jungfrau, zwischen Johannes Ev. und einem hl. Bischof, das Kind verehrend.

Warum wird der Bischof St. Nicolaus genannt?[20]) Das Bild wird von Lermolieff, wie mir scheint, mit Unrecht geringschätzt.[21]) Es mag zu seinen späteren Werken gehören, Fabrikarbeit ist es deshalb keineswegs. Jede

---

[17]) Die Werke italienischer Meister S. 14.

[18]) S. 17 u. fl.

[19]) In dem sehr frühen Madonnenbild im Museo Correr sind die Gesichtstypen (das Stifterbildniss ausgenommen) leblos und maskenartig, während die Landschaft wunderbar fein ist.

[20]) Da er weder die Attribute des St. Nic. de Bari, noch die des St. Nic. de Tolentino trägt.

[21]) Kunstkrit. Stud. II S. 140.

Figur in diesem ausgezeichnet erhaltenen Bilde ist von der feinsten Empfindung durchdrungen.

1040. Francesco Francia. Madonnenbild.

Die Galerie besitzt zwei Werke von Francia, wovon das eine, No. 1039, die Madonna im Rosenhag, eins seiner schönsten ist.[22]) Das Madonnenbild Nr. 1040 ist auch als schönes Frühwerk angepriesen worden und zum Theil mit Recht. Es kann dem aufmerksamen Beschauer doch nicht entgehen, dass die beiden jugendlichen Engel ungleich lebensvoller in der Formgebung, inspirirter als die Madonna mit dem Kinde sind.[23]) Ich vermuthe deshalb, dass das Bild doch nicht ein ganz eigenhändiges Werk Francia's ist. Ein tüchtiger Schüler hat nach der Vorlage des Meisters, in dessen Werkstatt, die Hauptfigur, Maria mit dem Kinde, gemalt, welcher Gruppe Francia dann eigenhändig die herrlichen Engel zugefügt hat. Nach den schweren, röthlichen Augenlidern der Madonna konnte derselbe vielleicht Jacopo Boateri sein, von welchem wenig bekannten Künstler in der Galerie Pitti eine bezeichnete hl. Familie sich befindet.

1042. Nachahmer des Lionardo. Maria mit dem Kinde.

Die Composition geht sicher auf Lionardo zurück. Das Kind in seiner complicirten Stellung und doppelten Wendung von überraschender Schönheit. Die Ausführung mit ihrer bleichen, elfenbeinglatten Carnation zeigt die Hand eines Niederländers, doch kaum die Bernard van Orley's, dessen Incarnat in der Regel röthlicher ist.[24])

1044. Mailändisch um 1500. Maria, dem Kinde die Brust reichend.

Ein anderes Exemplar derselben Composition habe ich in meinem Aufsatz über die Galerie Lochis in Bergamo erwähnt (No. 134)[25]). Das Münchener Bild zeigt eine sorgfältige, feinere, aber auch zahmere Ausführung. Während die Ausführung des Lochisbildes zu Bernardino de' Conti stimmt, dessen Signatur es — echt oder falsch — trägt, weist das Münchener Bild eher auf die weichere Malweise des Francesco Napoletano hin,

---

[22]) Cr. und Cav. nennen mehrere Copien dieses berühmten Werkes, aber nicht die in der Galerie zu Verona. Eine getuschte Federzeichnung in den Uffizien mit derselben Composition unter dem Namen F. Francia Nr. 1430 ist kein sicheres Werk des Meisters. Ueber die Provenienz sagt der Katalog nur, dass es früher im Besitz der Kaiserin Josephine zu Malmaison war. Einer Inschrift auf einem alten Kupferstich zufolge muss es aber noch früher in der Kapuzinerkirche zu Modena sich befunden haben. S. Archivio St. dell' Arte III. 293.

[23]) Man vergleiche den Kopf der Madonna mit dem überaus fein empfundenen Mariakopf auf der „Heiligen Familie“ in der Galerie zu Berlin. In diesem letzteren, sowie in den Engeln des Münchner Bildes bekunden sich auch die Feinheit und Schärfe der Hand des Goldschmiedes, während das Madonnengesicht des Münchener Bildes ziemlich nichtssagend und „flacco“ ist.

[24]) Nach C. Justi von der Hand des sogenannten Lambert Lombard. (Der Fall Cleve. Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml. 1895 S. 83.)

[25]) Repertorium XIX 258.

gegen dessen feines Madonnenbild in der Brera (Nr. 263 bis) es jedoch beträchtlich zurücksteht.[26])

1045. Bernardino Luini. Heilige Catharina.

Cr. und Cav. glauben in dem Bilde die Hand Solario's zu erkennen.[27]) Lermolieff meint, dass man den Autor im gegenwärtigen Zustand des Bildes kaum wahrzunehmen im Stande sei, ist jedoch geneigt, dem Solario das Bild zuzuweisen. Meiner Ansicht nach hat der Katalog insofern Recht, dass das Bild allerdings auf Luini zurückgeht. Der Gesichtstypus der Heiligen gehört dem Luini und ist sehr verschieden von dem mehr bürgerlichen des Solario. Dagegen hat die Landschaft die kalten, blauen Töne des Letztgenannten. Dies erklärt sich, wenn man das Bild, wie ich, als eine niederländische Copie oder Nachahmung nach Luini ansieht. Die Landschaft Solario's zeigt eben einen ersichtlichen niederländischen Anflug. Luini und Solario wurden vorzugsweise von den Niederländern copirt.

1048. Cesare da Sesto. Maria mit dem Kinde und Johannes.

Das stark beschädigte Bild ist plump und schwerfällig gemalt, hat aber eine sehr graziöse Composition, die jedenfalls lionardisch-lombardisch ist.

1037. 1038. Raffaello Santi. Taufe und Auferstehung Christi.

Diese beiden Predellenbilder sind viel umstritten worden. Rumohr und Passavant haben an den jungen Raphael gedacht, Cr. und Cav. an Perugino, Lermolieff erst an Giov. Spagna, später den Letztgenannten folgend, an Perugino. Der Katalog endlich folgt Rumohr und Passavant und schreibt sie dem jungen Raphael zu. Ich möchte mich lieber ganz enthalten eine Meinung über die Autorschaft auszusprechen, dagegen nicht versäumen, auf einige Eigenthümlichkeiten der Bilder, deren Beachtung vielleicht dazu beitragen könnte, den Autor mit grösserer Sicherheit festzustellen, die Aufmerksamkeit hinzulenken.

Ich bemerke demnach, dass das Laub mit gelbgoldenen Lichtstrichen gehöht ist, dass über die gelbliche Carnation unvermittelt hellrothe Tupfen gestreut sind, vornehmlich an den Schattenstellen und an den Gelenken, jedoch auch an den Lichtstellen (besonders bemerkbar auf No. 1037). Ferner weise ich auf die dicke Taube des hl. Geistes (No. 1037) hin, die mit gesperrten Füssen (in heraldischer Weise) auf einer kleinen Wolke steht, als ob sie nicht schweben könnte. No. 1038 erinnert in der Composition sehr an die grosse Auferstehung der vaticanischen Galerie. Die beiden schlafenden Jünglinge, links und rechts, namentlich der erste, sind von raphaelischer Anmuth.

1050. Do. Die Madonna Tempi.

Sehr restaurirt. Das kalte Weiss-Roth besonders auf den Händen

---

[26]) Ueber die Serie von ähnlichen Compositionen habe ich mich a. a. O. näher ausgesprochen. Nach dem Münchener Katalog befindet sich noch eine meisterliche Wiederholung niederländischen Ursprunges in der Galerie zu Coblenz.

[27]) a. a. O. II 61.

Maria's könnte darauf hindeuten, dass ein Maler aus der Schule Baroccio's der Restaurator gewesen ist.

1056. Copie nach Raphael. Heilige Familie unter der Eiche.

Original in der Galerie des Prado zu Madrid, welches doch, wie auch der Katalog richtig bemerkt, nur ein Raphael'sches Werkstattbild (vielleicht von Penni) ist. Der Katalog erwähnt nicht die berühmte Wiederholung, die sich in der Galerie Pitti befindet und nach der darauf vorkommenden Eidechse „Sacra Famiglia della Lucertola" benannt wird.[28]) Auf dem Münchener Bilde habe ich auch keine Eidechse bemerkt.

1057. Mariotto Albertinelli. Die Verkündigung.

Einst Raphael (!), später Fra Bartolommeo zugeschrieben. Aber ein echtes, ziemlich spätes Bild Albertinelli's, das mit der Verkündigung in der Akademie zu Florenz viel Analogie aufweist. Das Colorit ist gegenwärtig, wohl durch Restauration, blau geworden. Eine Federzeichnung in den Uffizien, die Jungfrau darstellend, ein Buch in der Hand haltend, ist vielleicht eine Studie zu dem Bilde. (Rahmen 105, No. 547).

1066. Andrea del Sarto. Die hl. Familie.

Das sehr beschädigte Original zu den Bildern im Palazzo Rosso und Bianco in Genua, auf die ich in einer anderen Zeitschrift aufmerksam gemacht habe.[29])

1071. Copie nach A. del Sarto. Der hl. Joseph. Der Katalog führt nicht an, dass die Copie aus dem 17. Jahrhundert stammt und höchst wahrscheinlich von Carlo Dolci ausgeführt ist.

1074. Sodoma. Kopf des Erzengels Michael. Fragment. Bestimmung unsicher. Steht nach meiner Ansicht dem Timoteo Viti am nächsten und freut es mich, hier mit G. Frizzoni übereinzustimmen, der bei diesem Bilde an Timoteo und Costa erinnert wird.[30])

Von der heiligen Familie, No. 1073, ein sehr ähnliches Bild in der Galerie zu Turin. (S. meinen Aufsatz: La Regia Pinacoteca di Torino. Archivio St. dell' Arte 1897).

1076. Domenico Beccafumi. Die hl. Familie.

Schönes Bild aus der Zeit, wo Beccafumi (eigentlich Mecherino) unter dem Einfluss Sodoma's stand, ähnlich dem von mir erwähnten Bilde im Palazzo Bianco zu Genua.[31])

1077. Rid. Ghirlandajo. Madonna mit dem Kinde und Johannes.

Die Zuschreibung dürfte unsicher sein. Das schwache Bild geht gewiss auf eine Composition Raphael's zurück. Auch die Landschaft ist Raphaelisch.

---

[28]) Wurde früher als Wiederholung von der Hand Giulio Romano's, jetzt aber mit grösserer Wahrscheinlichkeit als Werk eines Niederländers betrachtet.

[29]) Archivio Storico dell' Arte 1896. Le Galerie Brignole-Sale Deferrari in Genova.

[30]) Gustavo Frizzoni. Arte Italiana del Rinascimento Milano 1891.

[31]) Sala V, No. 7.

1082. Garofalo. Maria mit dem Kinde.

Sehr fahl im Colorit. Aber solcher bleichen Garofalo's giebt es eine ganze Reihe.

1083. Lorenzo Lotto. Vermählung der hl. Catharina. Der Katalog lässt Lotto noch in Treviso (mit einem Fragezeichen) geboren sein. Nach den Urkunden, publicirt von Dr. Bampo im Archivio Veneto (Vol. XXXII pag. 169), dürfte er aber in Venedig das Licht der Welt erblickt haben. Ich glaube, dass Lermolieff den schönen Sposalizio zu früh angesetzt hat. Nach ihm sollte er schon um 1504—6 gemalt sein, also einige Jahre früher als das sehr quattrocentistische Madonnenbild in der Galerie Borghese, welches 1508 bezeichnet ist.[32]) Auch meiner Ansicht nach dürfte das Bild noch seiner Frühzeit angehören, aber dem Schluss dieser Periode, wo er dem Zenith seines Kunstschaffens schon nahe gekommen ist. Die Composition ist frei bewegt, ein grosses Gefühl durchfluthet und vereinigt alle Gestalten und dies eben ist nicht mehr quattrocentistisch. Nach dem palmesken Anflug der hl. Catharina dürfte das Bild erst nach der Begegnung Lotto's mit dem Bergamasken entstanden sein. Ich kann mich auch nicht der Ansicht Morelli's, dass Lotto erst von 1510 ab in Verbindung mit Palma kam, anschliessen (nach B. Berenson erst um 1513). Der Kopf des hl. Vito auf einem der Flügel des Altarwerkes im Municipio zu Recanati von 1508 ist schon entschieden palmesk (breite Gesichtsformen, stark geschwungene Augen- und Mundlinien). Palma und Lotto waren gleichaltrig. Vasari erwähnt Beide in demselben Abschnitte. Und über Lotto fängt er folgendermassen an: „Fu compagno ed amico del Palma Lorenzo Lotto pittor veneziano, il quale avendo imitato un tempo la maniera di Bellini etc.“ Also, nach meiner Meinung, noch im jugendlichen Alter, wo eigentliche Freundschaften fast ausschliesslich geschlossen werden, haben sich Palma und Lotto schon begegnet. Ich möchte nach dem Münchener Bild diesen Zeitpunkt nicht früher und wahrscheinlich etwas später als 1508 ansetzen. B. Berenson, der sich sonst sehr an Lermolieff anschliesst, scheint über die Entstehungszeit auch im Zweifel gewesen. Er setzt es mit einem Fragezeichen um 1507, also jedenfalls später als dieser.

1084. Sebastiano Florigerio. Das Concert.

Der Tochtermann des Pellegrino di San Daniele starb früh. Wir haben nur Kunde von wenigen seiner Werke und noch weniger sind uns erhalten. Vielleicht durch eine Notiz von Cr. und Cav. verleitet, nennt der Katalog Florigerio als Autor der No. 1084.[33]) Dem Sebastiano werden, ausser dem Bild mit St. Georg in St. Giorgio zu Udine, für welches er nach dem Contract 28 Ducaten haben sollte, mit Wahrscheinlichkeit nur zwei Bilder in der Akademie zu Venedig zugeschrieben (No. 147 und 157). Mit diesen letzteren von Cr. und Cav. als echt betrachteten Werken, hat das Münchener Bild durchaus keine Aehnlichkeit. Ist das Bild überhaupt italienisch? Man

[32]) Kunstkr. Stud. II. S. 71.

[33]) A. a. O. II 291.

kann Zweifel hegen, denn während die fünf Figuren der Mittelgruppe ganz italienisch aussehen, haben die drei Figuren links und der Alte rechts eher ein vlämisches oder deutsches Gepräge.

1085. Rocco Marconi. Drei stehende Heiligen.

Das Bild wurde früher dem Sebastiano del Piombo, wird aber gegenwärtig nach dem Vorgang von Cr. und Cav. (by a venetian of the class of Rocco Marcone)[34], welchen Lermolieff sich anschliesst (Weise des Rocco Marcone), dem Rocco Marconi zugeschrieben. Nach den Aussprüchen dieser beiden Autoritäten ist es für mich wahrlich unangenehm, bekennen zu müssen, im Bilde gar nichts von Rocco Marcone zu sehen im Stande zu sein. Marconi war wesentlich von Palma Vecchio abhängig. Er ahmt Palma nach und wo er es nicht thut, schafft er hässliche Typen mit eckigen, rohen Gesichtszügen, die mitunter an nordische Künstler zweiten Ranges erinnern. Siehe z. B. die Ehebrecherin vor Christo No. 334 in der Galerie zu Venedig, wo Typen beiden Schlages vertreten sind, indem die junge Frau palmesk ist, während die übrigen Figuren wie oben angegeben sind.[35]) Als Beispiele seiner anderen Stilweise mit den weichen milden Typen, nenne ich sein Altarbild in St. Giovanni e Paolo und die Kreuzabnahme in der Akademie.[36]) Sehr characteristisch für Marconi sind die kleinen, kurzgewellten, gekräuselten Falten seiner Gewandungen. Von all diesem findet man in dem Münchener Bild keine Spur. Die Gesichtstypen haben garnichts von Palma, dagegen einen ferraresischen Zug. Die Falten sind langgezogen, das Colorit ist viel kühler als bei dem Trevisaner. Ich möchte deshalb als Autor des Bildes vielmehr einen mit Garofalo oder Ortolano verwandten Ferraresen vermuthen. Es freut mich, dass ich den Katalog jedenfalls halbwegs für mich habe. Man liest fernerhin: „Von dem gleichen Meister rühren verschiedene in italienischen Galerien dem Rocco Marconi zugeschriebene Bilder her, deren Beglaubigung jedoch nicht feststeht. Das Bild zeigt ebensoviel ferraresische wie venezianische Eigenschaften."

1086. Pier Francesco Bissolo. Die hl. Verwandtschaft.

Das Bild wurde früher Palma genannt. Während Cr. und Cav. sich etwas unbestimmt über das Bild äussern, und es entweder einem von den Santa Croce oder auch Bissolo zurechnen wollen, erkennt Lermolieff in der ersten Ausgabe seines kritischen Werkes im Bilde die Eigenart des Gerolamo Santa

---

[34]) A. a. O. II 360.

[35]) Sollte es sich auch herausstellen, dass dies Bild nur eine alte Copie (?) sei, dann bleibt es doch eine für den Meister characteristische Composition. Variationen von dieser Darstellung kommen vielfach vor. Ich nenne eine im Pal. reale zu Venedig (bezeichnet), eine in St. Pantaleone, eine dritte und vierte in den Palästen Giovanelli und Querini ebenda, eine fünfte im Pal. Corsini zu Rom.

[36]) Man kann bei Marconi zwei Manieren unterscheiden. In der einen sucht er mit mehr oder weniger Glück seinen eckigen und harten Stil durch Anlehnung an Palma zu mildern, in der anderen ist jede Härte wie abgestreift, Alles ist weich und mild geworden. Doch weder an die eine, noch an die andere Manier erinnert das Münchener Bild.

Croce (als freie Copie nach Gio. Bellini),[37]) während er in der späteren Ausgabe diese Meinung wieder zurücknimmt und über das schlecht erhaltene Bild sich nicht länger aussprechen mag.

Meines Erachtens hat der Katalog wahrscheinlich Recht, in dem Bilde ein Werk Bissolo's zu erkennen. Die Gesichtstypen mit stark eingebogenen, kleinen Nasen stimmen mit mehreren Bildern Bissolo's überein. Ich nenne als Beispiele das Bild in der Sacristei des Redentore zu Venedig: Maria zwischen Johannes und Catharina, sowie das Marienbild No. 94 in der Akademie zu Venedig. Es ist sehr möglich, dass eine Darstellung von Gio. Bellini als Vorbild gedient hat.

1088. Brescianisch um 1540. Der hl. Hieronymus.

Der Heilige in Lebensgrösse dargestellt. Das Bild ist sehr umstritten gewesen: Marconi, Palma Vecchio, gar Raphael sind als Autoren genannt. Andere glauben in dem Gemälde eine niederländische Hand zu erkennen. In der ersten Ausgabe seines Werkes findet Lermolieff in dem Bilde Alles italienisch. Die Modellirung und der Ausdruck des Gesichtes, die Zeichnung der Finger und des Beines, der Faltenwurf des Mantels, Alles ist durchaus italienisch und zwar oberitalienisch, „nicht etwa vlämisch".[38]) Der architektonische Hintergrund erinnere ganz und gar an den Moretto von Brescia. Er fasst den Totaleindruck zusammen und erkennt in dem Bilde ein Werk des Schülers von Moretto, G. B. Moroni. In der späteren Ausgabe hat er seine Meinung wieder ganz geändert, er folgt den Cr. und Cav. und sieht in dem Bild eine vlämische Copie. Ich meine, dass die niederländische Hand in diesem Falle keine nothwendige Annahme, vielmehr hier wie häufig als eine Verlegenheitsausflucht zu betrachten sei. Das Bild dürfte in der That von einem der späteren Brescianer Künstler stammen und zwar von einem solchen, welcher von der römischen Schule, besonders von Michelangelo stark beeinflusst worden ist. Darauf deutet nämlich die übertriebene und pretentiöse Formbehandlung des Nackten. Vermuthungsweise möchte ich auf Girolamo Muziano hinweisen, der sowohl der brescianischen wie der römischen Schule angehört.

1090. Jacopo da Pontormo. Maria mit dem Kinde.

Das Bild gehört jedenfalls in die unmittelbare Nähe Pontormo's. Das michelangeleske Kind erinnert besonders an den Meister. Das Colorit dagegen, namentlich das sich so geltend machende hochrothe Unterkleid Maria's deutet mehr auf den mit Pontormo sehr verwandten Rosso Fiorentino. Das Colorit Pontormo's ist, wo er keine Portraits darstellt, durchaus von Gelb dominirt.[39]) Auch die Handform Maria's erinnert weniger

[37]) A. a. O. S. 28.

[38]) A. a. O. S. 27.

[39]) In den Uffizien (Sala Toscana II) befinden sich zwei rothe Bildnisse, schmale Hochbilder, die Cosimo I. und als Pendant, nach einem alten Vorbilde, den alten Cosimo darstellen. Sie sind Beide in purpurne Mäntel gekleidet. Weder im Katalog noch sonst irgendwo habe ich erwähnt gefunden, was man doch bei

an diesen als an Rosso. Die Ausführung des Bildes zeigt zwar eine Energie, die bei dem Letzteren ungewöhnlich ist. Eben durch seinen „stile fiacco“ unterscheidet dieser sich am leichtesten von Pontormo. Ich bemerke noch, dass der Kopf Maria's auf Lionardo zurückgeht.

1093. Römische Schule. Johannes der Täufer, unbekleidet an einer Quelle stehend.

Ich bemerke, dass dieser Johannes auf eine antike Darstellung des Narkissos zurückzugehen scheint.

1095. Correggio. Maria mit dem Kinde zwischen Heiligen.

Verdorbenes Bild aus der Schule Correggio's. Ob es einmal, wie Lermolieff vermuthet, dem Rondani angehört hat, ist zweifelhaft. Zu seinen Bildern in Parma passt es nicht recht.

1096. Schule oder Nachahmer des Correggio. Die Jungfrau mit dem Kinde in der Glorie.

Die Heiligen sind von einem grossartigen michelangelesken Schwung. Sehr correggesk ist die Gruppe der Gottesmutter mit dem über die linke Schulter niederblickenden Christkind. Die Farbe von tiefer, kräftiger Gluth, der Faltenfluss gross und breit. In der ersten Ausgabe seines Werkes denkt Lermolieff etwas unsicher an Michelangelo Anselmi, möchte aber das Bild doch lieber ganz allgemein Correggio's Schule zuweisen. In der zweiten Ausgabe weist er mit Bestimmtheit auf Anselmi hin.[40]) Nach meiner Ansicht geht diese schöne Composition auf ein Vorbild Correggio's zurück. Die Ausführung gehört nicht sicher dem Anselmi.[41])

1097. Do. Ein Engelskopf über die linke Schulter sehend. Freskofragment.

Ein bei Correggio häufig vorkommendes Motiv, das auch von anderen

---

näherer Besichtigung der Bilder leicht entdeckt, nämlich dass Cosimo der Alte ausser dem Folianten einen Palmenzweig hält und dass über seiner Mütze ein Nimbus erscheint, sowie dass ebenfalls Cosimo I. einen Palmenzweig hält und einen Nimbus hat. Demnach muss man annehmen, dass diese Hochbilder als Flügel eines Altarbildes gedient haben und dass die beiden Medici wahrscheinlich als Cosmas und Damianus (Schutzheilige der Familie) hier dargestellt sind.

[40]) S. 103.

[41]) Ich mache darauf aufmerksam, dass zu Füssen des hl. Jacobus eine inschrifttafel auf dem Boden liegt, die im Katalog keine Erwähnung gefunden hat und von unten nicht zu lesen ist. — Mein verehrter Freund, der hochverdiente Director der Galerie von Parma und Verfasser von „Antonio Correggio“ (London. William Heinemann, 1896), Dr. Corrado Ricci, schrieb mir über die beiden Bilder folgende Zeilen: „Ricordo i due quadri di Monaco benissimo. Il No. 1095 presenta a mio modo di vedere, qualche carattere del Rondani, ma il tipo della Vergine è diverso. Oltraciò mi pare scadente di disegno. È vero che talora il Rondani disegna male, ma i suoi tipi sono sempre grandiosi e vivaci. Anche il No. 1096 è di scuola del Correggio, ma non è certo Anselmi. Vi si vede la mano di chi oltre al Corregio ha guardato anche Dosso e Garofalo, ma non so bene a chi assegnarlo con certezza. Ho ripensato al Rondani e a Lelio Orsi da Novellara, ma senza essere sicuro.“

Künstlern aufgenommen worden ist. Siehe zum Beispiel das Johanneskind in Dom. Puligo's Bild in dieser Galerie No. 1072.

1105. Fed. Baroccio. Communion der hl. Magdalena.

Während die Galerie in No. 1104 ein höchst characteristisches Werk des Künstlers besitzt, ist die Communion wenn auch sehr in seiner Art, doch in der Behandlungsweise abweichend. Sie ist vielleicht von einem tüchtigen Nachahmer. Ich denke an Giambettino Cignaroli, von dem in der Galerie zu Vicenza ein ähnlich behandeltes Bild sich befindet.

1107. Palma il Vecchio. Angeblich Selbstbildniss des Künstlers.

Bei der Autorbestimmung dieses Bildes ist man Schritt um Schritt zurückgegangen, indem man es Giorgione, Palma Vecchio und zuletzt Cariani zugeschrieben hat. Im älteren Katalog wurde dasselbe Giorgione[42]) genannt, als man aber auf die Identität desselben mit einem von Vasari beschriebenen Selbstbildniss Palma's[43]) aufmerksam wurde, hat man das Bildniss, welches auch sonst palmesk erschien, diesem zugeschrieben. Dessenungeachtet mochte Lermolieff lieber die Weise des Palma-Schülers Giov. Cariani in dem Bilde erkennen, doch scheint er von dieser Attribution selbst wenig überzeugt, denn in der zweiten Ausgabe seines kritischen Werkes will er für diese seine Zuschreibung nicht länger einstehen. Was aber für diesen grossen Kenner italienischer Malerei nur schwach begründete Hypothese ist, wird für seinen Schüler B. Berenson schon die volle Wahrheit. Siehe sein, übrigens sehr geistreiches Buch „The venetian painters", wo er dem Cariani das Bildniss ohne Vorbehalt zuschreibt.[44]) Meiner Ansicht nach hat dasselbe sehr wenig von der Art und Weise Cariani's. Lermolieff macht gegen das Bildniss die Einwendung, dass es „vielleicht ein wenig zu sehr auf Effect berechnet ist."[45]) Dies ist es aber eben, was wohl bei Palma, aber bei Cariani niemals stattfindet, dessen Grösse als Portraitmaler eben darin besteht, höchst einfach und anspruchslos zu sein. Dagegen sind zum Beispiel die weltbekannten Frauenportraits Palma's gewiss ein ganz klein wenig auf Effect berechnet. Auf Palma deuten die vollen, breiten Formen des Gesichts und die stark geschwungenen Augen- und Mundlinien. Man vergleiche das Bildniss mit dem Kopfe des hl. Georg im grossen Altarbild von St. Stefano zu Vicenza. Solchen wesentlichen Merkmalen gegenüber kommt es wenig in Betracht, ob das Ohrläppchen sich etwas mehr oder weniger deutlich abhebt. Denn auch bei den wenigen venezianischen Künstlern, wo eine constante Ohrform sich nachweisen lässt (zu welchen Palma in der That gehört), können einige Abweichungen, zumal bei Portraits, stattfinden.

---

[42]) Zuerst von C. Ridolfi Meraviglie etc. 1648, pag. 89. „ritratto — d'un Todescho di casa Fuchera co pellicia di volpe in dosso, in flaco in atto di girarsi."

[43]) Ed. Milanese V, pag. 246 und folgende.

[44]) Bernhard Berenson. The venetian painters. New York, London 1894, pag. 24.

[45]) Kunstkr. Stud. II, S. 24.

1116. Tizian. Bacchantin vor Venus. Atelierwerk.

Der Katalog nennt ähnliche Bilder in der Borghesegalerie und im Louvre, nicht aber das grosse Bild zu Genua im Palazzo Marcello Durazzo.

1123. Moretto. Bildniss eines Geistlichen.

Das herrliche Portrait wird von Lermolieff dem Moroni zugeschrieben. Es dürfte aber schwierig sein unter den schlichten Bildnissen des Schülers ein Portrait zu finden von einer solchen Machtvollkommenheit und so hohem Schwung des Geistes. Das sind eben die geistigen Eigenschaften, die Moretto von dem Schüler unterscheiden. Man stelle das Portrait in der Galerie Martinengo zu Brescia, dasjenige im Pal. Rossi zu Genua, dasjenige in der National-Galerie zu London mit dem Münchener Bildniss zusammen, und man wird finden, dass sie alle zusammengehören. Die Portraits Moroni's sind dagegen ganz einfach, ohne Prätension. Dem Bergamasken fehlt eben der poetische Flug, was Lermolieff übrigens auch sonst erkennt.[46])

1124. G. B. Moroni. Frauenbildniss.

Sehr verputzt. Mit Sicherheit nicht zu entscheiden, ob es von dem Meister oder von einem seiner vielen Schüler oder Nachahmer herrührt.

1127. Tintoretto. Angebliches Bildniss des Anatomen Andreas Vesalius.

Stellt nicht Vesalius vor, dessen authentisches Bildniss von Calcar gemalt sich in „De Humani Corporis Fabrica Basel 1543“ reproducirt findet. Angebliche, von einander abweichende, Portraits von Vesalius sollen sich noch in der kais. Galerie zu Wien, im Museo Civico in Padua, im Pal. Pitti zu Florenz befinden. Lermolieff schreibt das Bildniss dem Sohne Domenico zu. Es erinnert in der That in der Behandlungsweise an dessen Magdalena im Conservatorenpalast zu Rom.

1133. Paolo Veronese. Jupiter und Antiope.

Früher dem Tizian zugeschrieben. Das Gemälde, trotzdem es wahrscheinlich nur ein Ausschnitt aus einem grösseren Bilde ist, zeigt doch eine geschlossene Composition von vollendeter Grazie. Und trotz des dünnen, flüchtigen Auftrages auf sehr grobe Leinwand sind die Formen voll, plastisch ausmodellirt und das Colorit von höchstem Farbenreiz. Der Ausdruck der beiden Köpfe ist zwar im höchsten Grad sinnlich, jedoch wahr und schön. In der ersten Ausgabe seines kritischen Werkes spricht sich Lermolieff über das Gemälde ziemlich verächtlich aus: „Dergleichen Bilder sind wie die Findelkinder, vaterlos.“ In der zweiten Ausgabe stellt er sich, wie mir scheint, dem Bilde etwas freundlicher gegenüber und schreibt es einem Nachahmer Tizian's zu. Auffallend bleibt es, dass einer von den feinfühlendsten Kunstkennern sich so ablehnend gegen eine so augenfällig schöne Composition verhalten kann. Geschmacksanomalien

---

[46]) „Moroni sah eben mit den Augen des grossen Publikums seine Leute an, er war kein Poet im wahren Sinne des Wortes, wohl aber ein ausgezeichneter Maler.“ Die Werke etc. pag. 50.

scheinen aber selbst die grössten Kunstkenner unterworfen zu sein. Bei Lermolieff kann ich noch drei interessante Fälle nennen, die Geringschätzung der dem Lionardo zugeschriebenen Verkündigung in den Uffizien, des dem Raphael zugeschriebenen Fornarinabildes im Palazzo Barberini zu Rom und des sehr umstrittenen Tobiasbildes in der Akademie zu Florenz. Man kann über den Autor dieser Bilder streiten, nicht aber über ihre hohe Bedeutung als Kunstwerke.[47])

Das Münchener Bild dürfte namentlich den Farbenharmonien nach dem Veronese näher als dem Tizian stehen. Die Galeriedirection hat das Bild nicht als Findelkind behandelt, durch seine centrale Aufstellung hat sie vielmehr gezeigt, dass sie es als Kunstwerk schätzt. Unter den vierzehn Gemälden des Paolo und seiner Schüler in der Pinakothek dürfte sich in der That kaum eins finden, das mehr von Fleisch und Blut der Veronesischen Schöpfungsweise offenbart.[48]) Denn das Bildniss einer Dame (No. 1135) kann, wie Lermolieff vermuthet, auch von Zelotti gemalt sein und die hl. Familie No. 1137 ist vielleicht nur Copie. (In der ersten Ausgabe von Lermolieff als echt, in der späteren als Copie betrachtet.) Die Uebrigen sind als Atelierstücke oder Schulbilder zu betrachten.

1150. Leandro da Ponte. Beweinung Christi bei dunkler Nacht.

Die künstlichen Beleuchtungseffecte waren eine Specialität des Francesco Bassano. Auch die Behandlungsweise im Ganzen deutet auf Francesco, der, wie C. Ridolfi sagt, den Vordergrund mit „pochi, ma vivace lumi, e con maestrevoli colpi“ (Mar. pag. 396) behandelt.

1151. Do. Thronende Maria zwischen zwei Heiligen.

In Leandro's Wirkenszeit (Schluss des 16., Anfang des 17. Jahrh.) dürften solche einfache, symmetrische Andachtsbilder, wo Heilige in ernstruhiger, ritueller Haltung zur Seite des central im Bilde errichteten Throns Maria's stehen, gewiss sehr selten vorkommen. Nach Vergleichung des Bildes mit dem von Jacomo Bassano bezeichneten grossen Halbrund in der Galerie zu Vicenza muss ich der Meinung Lermolieff's beitreten, dass es vielmehr das Werk des Vaters sein dürfte.[49])

1167. Annibale Caracci. Venus mit zwei Amoretten.

(Eros und Anteros?) Schöne an Correggio mahnende Composition. Das Bild kann aber kein Originalwerk von A. Caracci sein.

1170. Guido Reni. Die Himmelfahrt Mariae.

Kleine, schöne Copie im Ferdinandeum zu Innsbruck. (No. 55).

---

[47]) Ich erinnere hier noch an Rumohr's Verhalten dem Lorenzo Lotto gegenüber. Drei Reisen nach Italien. 1832, S. 320.

[48]) Damit soll nicht gesagt sein, dass man in diesem Bruchstück mit Sicherheit die Hand Veronese's constatiren kann.

[49]) Der Cicerone nennt das grosse Presentationsbild in Vicenza ein vorzügliches Werk, vielleicht von einem der Söhne. Sechste Auflage S. 786. Da es aber Jacomo Bassano's Namen trägt, ist es doch überwiegend wahrscheinlich, dass es jedenfalls zum grössten Theil von ihm selbst ausgeführt sei.

1172. 1173. Do. Reuiger Petrus. Schreibender Johannes. Wenn ich mich nicht täusche, befinden sich im Palazzo Rosso zu Genua bessere Wiederholungen oder sehr ähnliche Darstellungen.

1180. 1181. Guercino. Maria mit dem Kinde. Dornenkrönung. Werkstattbilder. 1182. Dido auf dem Scheiterhaufen Nachahmung oder Copie. Nicht einmal gut genug für einen der Gennari. Guercino ist im Ganzen schlecht in der Galerie vertreten.

1200. Cigoli. Hl. Francescus. Ein ganz ähnliches aber feineres Bild in den Uffizien.

1230. Carlo Dolci. Die hl. Agnes mit dem Lamm.

Wohl eher ein Werk seiner Schülerin und Tochter Agnes Dolci.

1253. 1254. Luca Giordano. Selbstbildniss und Bildniss des Vaters von grosser, ernster Auffassung, dem Ribera sehr nahekommend.

1313. Spanisch um 1660. Bildniss eines Kriegers.

Mit dem Zusatz, dass die spanische Schulprovenienz fraglich und die italienische, speciell genuesische, wahrscheinlich ist. Ich kenne keinen genuesischen Maler, dem ich das Bildniss zuschreiben möchte. Ist es überhaupt südlicher Abstammung? Könnte es nicht vlämisch oder holländisch, gar aus der Schule Rembrandt's sein? Man versuche einmal, das Bildniss darauf hin zu prüfen.

Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürer's.

Von **Paul Kalkoff.**

Dürer's Flucht vor der niederländischen Inquisition und Anderes.

Beim Uebergang der europäischen Menschheit aus der Gebundenheit mittelalterlichen Lebens zu der reichen, individualistischen Gestaltung der modernen Geisteskultur tritt auch in der bildenden Kunst die Pflege des Portraits hervor. Die grossen Meister, die dem Drang nach individueller Charakteristik unter dem befreienden und stählenden Anhauch des wiederbelebten Alterthums schaffensfroh sich hingaben, legen in ihren Skizzenbüchern wie auch in den grösseren noch im Banne conventioneller Kunst stehenden Werken Zeugniss ab von der sieghaften Wahrheit des Dichterwortes, in dem das innerste Wesen des grossen humanistischen Zeitalters ausgesprochen ist, das von Hutten und Erasmus bis zu Schiller und Goethe reicht:

> Höchstes Glück der Erdenkinder
> [ist] nur die Persönlichkeit.
>
> (West-östlicher Divan.)

Und so tritt nun auch in der erzählenden Kunst die Biographie in ihre Rechte, und Jeder, der am Quell des neuen Lebens getrunken hat, fühlt sich berechtigt, von seiner Weltanschauung Zeugniss abzulegen, denn was ist die Fluth der humanistischen Epistolographie anders als eine tausendstimmige Selbstbiographie?

Die Geschichtschreibung hat denn auch die Aufgabe, die ihr die neue Zeit stellt und die ihre reicheren Denkmäler ihr erleichtern, wohl begriffen und hat der historischen Persönlichkeit je nach Verdienst den mehr oder weniger beherrschenden Platz in der Darstellung eingeräumt, hat Hand in Hand mit der Dichtkunst das Charakterstudium wohl gepflegt, den werthvollen Beistand aber, den die bildenden Künste leihen könnten, nicht immer recht gewürdigt. Beispielsweise sei daran erinnert, wie lange und an wie viel Stellen noch heute die schlechten Holzschnitte dickleibiger alter Ikonographien als historische Portraits hingenommen und wieder abgedruckt werden, obwohl derselbe Holzstock hier einen Papst des XIII., dort einen Bischof des XV. Jahrhunderts vor-

stellen musste. Und doch liegt für die Zeit des ausgehenden XV. und für das XVI. Jahrhundert ein grosser, noch ungehobener Schatz bereit, der längst das Entzücken des Kunstfreundes ausmacht, für den Historiker aber freilich nur auf weiten kritischen Umwegen nutzbar gemacht werden kann: die vielen unbezeichneten Bildnisse, die, an sich schon sprechend genug, doch noch weit deutlicher von ihrer Zeit und ihren Urbildern erzählen würden, wenn es gelänge, die gestörte Beziehung zu jenen wiederherzustellen. Die für diese Forschung angezeigte Methode muss zugleich für die Biographie des Künstlers sich fruchtbar erweisen: es gilt, genau festzustellen, mit wem er verkehrte, wer ihm als Freund oder Kenner nahetrat, wer durch fesselnde Züge seines Wesens ihm den nachschaffenden Stift in die Hand drückte. Wird auch das Verfahren aus Mangel an Quellen nicht überall anwendbar sein oder nicht sogleich zu Ergebnissen führen, die man nett und rund in die Kataloge eintragen kann, so gilt es, nichts destoweniger Hand anzulegen, die unbekannten Grössen methodisch zu eliminieren: vielleicht, dass hie und da doch auch das letzte x sich bewerthen lässt.

In diesem Sinne sollen die nachfolgenden Notizen die werthvolle Arbeit der Vorgänger auf diesem Gebiete einen Schritt weiter zu fördern suchen, und zwar bei einem Künstler, dessen reicher schriftlicher Nachlass schon lange zur Anwendung der beschriebenen Methode eingeladen hat. Die jüngsten Arbeiten sind ja bekannt: wir meinen, von den nicht der Detailforschung gewidmeten Biographieen abgesehen, die Ausgaben der Briefe und Tagebücher Dürer's von Thausing, Leitschuh und Fuhse-Lange[1]) bei denen man ja die früheren Untersuchungen, von denen besonders die von Verachter und Lochner hervorzuheben sind, angeführt findet.

Ehe ich nun zu dem Hauptgegenstand meiner Untersuchung, dem Aufenthalt Dürer's in den Niederlanden und seinem Verhältniss zu den dortigen reformatorisch denkenden Kreisen gelange, sei es gestattet, einige Lesefrüchte hier niederzulegen, die, wie sie zum Theil dem guten Glück verdankt werden, so sich wohl gelegentlich werden vermehren lassen.

Um der chronologischen Ordnung zu folgen, stehe hier zunächst eine Anmerkung zu Dürer's Briefen aus Venedig, deren Personennamen, so weit sie sich auf Nürnberger Zeitgenossen des Künstlers beziehen, von G. W. K. Lochner[2]) sonst mit vielem Fleiss und Erfolg aufgeklärt wurden, nur dass

[1]) Moritz Thausing, Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime, Wien bei W. Braumüller 1892. 8°. (In R. Eitelberger von Edelberg, Quellenschriften für Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, III. Bd.) — Albrecht Dürer's Tagebuch der Reise in den Niederlanden, herausgeg. von Friedr. Leitschuh, Leipzig, bei F. A. Brockhaus 1884. 8°. — Albrecht Dürer's schriftlicher Nachlass, herausgegeben von K. Lange und F. Fuhse. Halle bei M. Niemeyer 1893. 8°.

[2]) Personennamen in Dürer's Briefen aus Venedig. Nürnberg 1870. 8°. S. 35 ff. Hierher gehören ferner die Arbeiten von Ch. Narrey, Dürer à Venise et dans les Pays-Bas. Paris 1866. 4°, und G. v. Térey, A. Dürer's venetianischer Aufenthalt. Strassburg 1892. 4°.

er in diesem Falle eben bloss das spätere Vorkommen des Familiennamens in Nürnberg nachweisen konnte.

Der junge Landsmann, den Dürer 1506 in Venedig krank antraf und mit einem Darlehn von acht Gulden unterstützte und der vielleicht identisch ist mit dem etwas später erwähnten Schuldner, der ihn um die gleiche Summe gebracht hat, war, vermuthlich mit Unterstützung des Nürnberger Rathes, auf der Universität Padua gewesen, da er den Wechsel der Hochschule durch Pirkheimer bei den „Herren" von Nürnberg entschuldigen lässt mit der Begründung, es sei „der Lehr halben" dort für ihn nichts mehr zu holen. Dieser Andreas Kunhofer[3]) ist nun später in der päpstlichen Kanzlei in Rom als Secretär angestellt, und als sein alter Gönner Pirkheimer im Jahre 1520 von seinem litterarischen Gegner Johann Eck gebannt worden und die bei Eck nachgesuchte Absolution hinfällig geworden war, weil der Papst in der endgiltigen Bannbulle gegen Luther vom 3. Januar 1521 auch die Lösung Hutten's, Pirkheimer's und Spengler's sich selbst vorbehalten hatte, da versuchte Pirkheimer in den ersten Monaten d. J. 1521 durch den jungen Nürnberger Michael Kaden bei Kunhofer über den besten Weg zu seiner Absolution Auskunft zu erhalten: er rieth dem Gebannten, wie Michael Kaden am 3. März ihm berichtet[4]), seinen Widerruf bittweise unmittelbar beim Papste einzureichen, während die beiden Schicksalsgefährten bekanntlich gerade diesen Aufsehen erregenden Schritt zu vermeiden wünschten und dann auch wirklich ihre Lossprechung durch Vermittlung des ausserordentlichen Nuntius Hieronymus Aleander erlangten.[5]) Auch der spätere litterarische Gegner Luther's, Johann Cochläus, der die Neffen Pirkheimer's, vornehme junge Nürnberger, nach Italien begleitet hatte, erwähnt in seinem Briefwechsel mit deren Oheim den A. Kunhofer, der ihm 1517 in Rom für seine Zöglinge einen Privatlehrer empfahl und ihm auch sonst mit seinem Rathe zur Seite stand.[6]) Im Herbst 1521 schickte Cochläus, der bekanntlich auf dem Reichstage von Worms bei der Verhandlung der Reichsstände mit Luther dem päpstlichen Nuntius die Dienste eines Berichterstatters und agent provocateur geleistet hatte, eines seiner antilutherischen Elaborate „ad Andream Nurembergensem in cancellariam",[7]) und zwar durch das Bankhaus der Fugger, unter dessen Banner sich die deutschen Pfründenjäger am römischen Hofe schaarten, die sammt und sonders der Reformation feindlich gegenüberstanden und ihrerseits in Deutschland heftig ange-

[3]) S. die vortrefflichen Indices der drei Ausgaben.

[4]) Heumann, documenta literaria varii argumenti, Altorfii 1758, p. 249. Der Brief Kaden's ist hier fälschlich zu 1520 gesetzt, bezw. die römische Datierung nicht aufgelöst.

[5]) Vergl. mein Programm: Pirkheimer's und Spengler's Lösung vom Banne Breslau 1896. 4°.

[6]) Heumann, l. c. p. 323 sq. Otto, Joh. Cochläus, der Humanist, S. 100.

[7]) Cochl. an Aleander, Frankfurt, den 27. Sept., ed. W. Friedensburg in Brieger's Zeitschr. für Kirchengeschichte XVIII, S. 121.

griffen wurden: es ist auch für Dürer's Verhältniss zur Reformation charakteristisch, dass er zu diesem Landsmann und Altersgenossen nicht wieder in Beziehung getreten zu sein scheint.

Dementsprechend muss einer in diesen Fragen kritiklosen Tendenzschrift wie der Dürer-Biographie L. Kaufmann's (1883) gegenüber immer wieder darauf hingewiesen werden, dass wir den Meister seit dem Auftreten Luther's in ebenso intimer Beschäftigung mit den Schriften des Reformators, wie in freundschaftlichem Verkehr mit seinen entschiedensten und vertrautesten Anhängern finden. Das alte Sprüchlein: „Sage mir, mit wem Du umgehst", wird auch hier seine Bedeutung für die Charakteristik behaupten. So ist Dürer nach dem erhaltenen Briefe an Spalatin — er dürfte deren noch manchen mit diesem einflussreichen Berather des Kurfürsten, diesem klugen Förderer der Reformation gewechselt haben — auch bekannt mit einem Bernhard Hirschfeld, der uns anderweitig als ein eifriger Verehrer Luther's begegnet. Dieser Ritter, gesessen zu Otterwisch, gehörte zu der engeren Umgebung des Kurfürsten.[8] Er hatte noch 1517 mit dem Ritter Hans Schott von Oberlind, einem der bedeutendsten Räthe Friedrich's des Weisen, eine Wallfahrt nach dem heiligen Lande gemacht und war auch der Feder mächtig.[9] Der päpstliche Sendling Karl von Miltitz versäumte nicht in seinen Briefen an Spalatin sich besonders auch „seinem Herrn und Vettern" Bernhard Hirsfelt empfehlen zu lassen.[10] In seinem Schreiben vom Wormser Reichstage an den Nürnberger Patricier Anton Tucher (Worms, den 25. Febr. 1521) aber zeigt sich der kurfürstliche Rath als einen entschiedenen Gegner der Römlinge, denen er Schuld giebt, dass sie mit der Aechtung Luther's durch den Kaiser „Empörung und Aufruhr im Reiche" anzustiften suchten nur zu dem Zwecke, „dass wir Deutschen einander selbst verfolgten und ihrer Misshandlung dabei vergessen", sie selbst aber „unreformirt von uns blieben".[11] Das ist eine Anspielung auf die auch von Lazarus Spengler berichtete Drohung Aleander's, wenn die Päpstlichen die Vernichtung Luther's nicht erreichen würden, „wollten sie durch ihr Practica so viel

---

[8]) Die Beziehungen Dürer's zu diesem Kreise datiren nach dem werthvollen Nachweis, den Cornelius Gurlitt in dieser Zeitschrift Bd. XVIII, S. 112 f. gegeben hat, aus den ersten Jahren des Jahrhunderts, als Dürer in Wittenberg mit künstlerischen Arbeiten für das dortige Kurfürstenschloss beschäftigt war. — Hierzu sowie zu Dürer's lebhaftem Interesse an Luther's Schriften, vergl. auch die Mittheilungen G. Bauch's aus Scheurl's Briefbuche in den Neuen Mittheil. des Thüringisch-sächs. Vereins, Halle 1897, XIX, S. 465. 434. 454 und in Bringer's Zeitschrift f. Kirchengesch. XVIII, S. 397.

[9]) Weller, Repertorium typographicum nr. 998: eine Schrift von ihm vom Jahre 1516.

[10]) Cyprian, Nützliche Urkunden II., S. 54. 105 (d. d. Rom 1518, Sept. 10. Dec. 26).

[11]) J. Köstlin in den Theologischen Studien und Kritiken 1882. S. 698. Deutsche Reichstagsakten [RA.], Jüngere Reihe S. 788 f.

anrichten, dass wir in Deutschland einander zu Tod schlagen, und ein solch' Blutvergiessen machen, dass wir in unserm Blut waten sollen".[12]) Der Ritter liess es sich denn auch nicht nehmen, Luthern bei seiner Ankunft im Weichbilde der Reichsstadt entgegenzureiten,[13]) ihn ehrenvoll einzuholen, wie das Fürsten und Herren gegenüber der Brauch war.

Welche scharf antirömische Stellung der geistige Nährvater Dürer's, Willibald Pirkheimer, jedenfalls bis zu seiner sorgfältig geheim gehaltenen Lösung vom Banne einnahm, ist ja bekannt; auch dann ist er nur eben äusserlich auf den Boden der alten Kirche zurückgetreten, während sein Leidensgenosse Spengler unverwandt dem Siege der evangelischen Sache in seiner Vaterstadt vorarbeitete. In seiner schlichten, gemüthvollen, kindlich demüthigen Aneignung der geläuterten biblischen Wahrheit erscheint Dürer ganz als der Gesinnungsgenosse dieses warmherzigen Vertheidigers Luther's, der sich den Zorn Eck's durch seine „Schutzred eines ehrbaren Liebhabers göttlicher Wahrheit der hl. Geschrift" (1519) zugezogen hatte, eben das „Ketzerbüchlein", das Dürer seinem geistlichen Freunde am Kurfürstenhofe, Spalatin, zu verschaffen versprach. Alle diese Freunde einer Kirchenreform nach Lehre und Verfassung meinten ja damals noch keineswegs eine neue Kirche zu gründen, hielten sich vielmehr für die Diener der einen, evangelischen Wahrheit, die im Rahmen der einen denkbaren Kirche wieder zur Geltung kommen müsse, von der sie sich keineswegs getrennt zu haben glaubten durch ihre Billigung der Lehre Luther's als der schriftgemässen Formulirung der christlichen Religion. In diesem Sinne konnte Dürer sich (1524 Dec. 5) bei seinem Freunde, dem in England weilenden Astronomen Kratzer,[14]) bitter beklagen, dass man ihn und seine Gesinnungsgenossen „Ketzer" schelte. Aehnlich lehnte ein theologisch geschulter Zeitgenosse, der siebzigjährige Pfarrer von Steinheim am Main und Dechant von St. Leonhard in Frankfurt, Johann von Hagen (ab Indagine), der auch als Astrolog bekannt ist, den Namen eines „Lutheraners" ab, ohne deswegen den Missbräuchen der alten Kirche gegenüber eine andere Stellung einzunehmen als Luther selbst und auch Dürer. Die Stelle ist für das damalige Verhältniss reformatorisch gerichteter Kreise zu der beginnenden,

---

[12]) M. M. Mayer, Spengleriana, Nürnberg 1830, S. 33.

[13]) RA. S. 850.

[14]) Vergl. die Ausg. v. Thausing und Fuhse-Lange und Thausing's Biographie. Dürer hatte schon 1520 in Antwerpen und Brüssel im Kreise des Erasmus mit Kratzer verkehrt und dürfte auch auf dem Abstecher nach Aachen und Köln diese Beziehungen fortgesetzt haben, denn am 12. Oct. bat der englische Gesandte Cuthbert Tunstal von Lüttich aus seinen König, er möge gestatten, dass der Deutsche Nikolaus Kratzer, „deviser" der Königlichen Uhren, den er in Antwerpen getroffen habe, mit verlängertem Urlaub bis zur Krönung ihn begleite. Da er aus Oberdeutschland stamme und viele Fürsten kenne, so würde er ihm die Absichten der Kurfürsten in den Reichsangelegenheiten erforschen helfen und ihm so gute Dienste leisten. Brewer, Letters and Papers III (London 1867), p. 375.

von ihnen ja kaum erst geahnten Kirchenspaltung so charakteristisch, dass man aus ihr auch die Frage richtiger stellen lernt, ob Dürer eigentlich als „Protestant“ gestorben sei oder als „Katholik“. Jener alte Priester sagt:

„Ich sei Lutheraner, werfen sie mir vor und vertheidigen damit ihre Hartnäckigkeit. Denn ihnen heisst Lutheraner, wer ihre Laster angreift, wer Christi Amt verwaltet, und wie zu grosser Schmach wird ihm dieser Name gerechnet. Was den Namen selbst betrifft, obwohl ich mit Paulus ihn nicht anerkenne, so schäme ich mich doch seiner nicht allzu sehr wenn Lutheraner sein heisst der Wahrheit und der Gerechtigkeit nachstreben. Was jedoch die Lehre betrifft, wie kann man mich um ihretwillen anklagen, da ich mich zu ihr nicht bekenne, und wenn ich mich zu ihr bekenne, so bekenne ich mich zu ihr nur als zu Christi Lehre, denn wenn sie mit dieser nicht stimmt, so erkenne ich sie unter allen am wenigsten an. Aber ob sie mit dieser stimmt, danach hab' ich, meine ich, nichts zu fragen. Auch ist sie, wenn ich sie verdamme, darum nicht verworfen; wenn ich sie gutheisse, darum noch nicht angenommen.“ [15])

So mochte Dürer bis zu seinem Tode, nachweisbar in den Niederlanden, zur Beichte gehen, in Redewendungen wie in Kunstformen sich der Sprache der alten Kirche bedienen,[16]) so mochte der Nürnberger Rath darauf bestehen, dass Spengler und Pirkheimer ihre Lösung vom Banne unter Einreichung eines formellen Widerrufs erwirkten, das Entscheidende ist, dass Dürer und Spengler und mit ihnen die überwältigende Mehrheit ihrer Nürnberger Mitbürger in Luther's Lehre eben wirklich die gereinigte Lehre des Evangeliums zu erkennen glaubten, dass sie freudig die Frage bejahten, die jener greise Pfarrer vorsichtiger Weise unentschieden liess. Ein weiteres beweiskräftiges Moment ist darin zu erblicken, dass wir Dürer fort und fort in intimem Verkehr mit Männern erblicken, die zu den entschiedensten Vertretern der lutherischen Richtung zählen, mit denen er also nach 1529 ganz gewiss im Lager der „Protestanten“ gestanden haben würde. Das Tagebuch der niederländischen Reise bietet hierzu einige Beispiele, die M. Zucker in seinem Schriftchen über „Dürer's Stellung zur Reformation“ (1886), wo man Dürer's Verkehr mit den Mitgliedern der Sodalitas Staupitiana in Nürnberg (S. 8) zutreffend gewürdigt findet, nicht verwerthet hat. In Antwerpen befand sich nämlich Dürer vom August 1520 bis in den Juli 1521 gerade im Mittelpunkt der evangelischen Bewegung in den Niederlanden, und es ist

---

[15]) Steitz, Reformatorische Persönlichkeiten in Frankfurt a. M. Archiv für Geschichte und Kunst Frankfurt's N. F. IV. S. 143 f.

[16]) Man beachte jedoch seinen scharfen Protest gegen die Wallfahrten zur wunderthätigen Capelle der schönen Maria zu Regensburg („dies Gespenst hat sich wider die heilige Schrift erhoben u. s. w.“) Lange-Fuhse S. 381. — Die fleissige Abhandlung des Herrn Prälaten Dankò (A. d.') Glaubensbekenntniss, Tübing. Theol. Quartalschr. 70, S. 244 ff. (1888) bringt weder neues Material noch beweiskräftige Gesichtspunkte.

in diesem Zusammenhang auch schon von anderer Seite erkannt worden, wie bezeichnend für seine kirchliche Stellung der Umstand ist, dass er gerade mit dem dortigen Augustinerkloster und sonst mit keinem andern bekannten Cleriker verkehrte. Leopold Kaufmann führt seine Leser auf einen Holzweg, wenn er ihnen die Besuche Dürer's bei den „deutschen Augustinern“ mit der blossen Landsmannschaft erklärt und es daher „nicht auffallend findet, wenn er dabei in seiner Verehrung Luther's, ihres Ordensbruders noch bestärkt wurde“;[17]) wenn auch von einem Waldenserthum Dürer's keine Rede sein kann,[18]) so handelt es sich hier doch um ganz andere Beziehungen als den Ordenscorpsgeist; zudem waren die Insassen nicht sowohl Deutsche, als Mitglieder der reformirten deutschen Ordenscongregation, die sich von dem grossen Orden der Augustiner-Eremiten gelöst und unter einer besonderen Verfassung und einem Generalvicar dieser „congregatio saxonica“ zusammengethan hatten, über die man sich am besten aus dem vortrefflichen Buche Th. Kolde's[19]) unterrichtet. Im Uebrigen dürften die Insassen des erst seit 1513 bestehenden, dürftigen Klösterleins im Pfarrsprengel der Liebfrauenkirche überwiegend Niederländer gewesen sein, von denen wir aber nachweisen können, dass sie im regsten geistigen Austausch mit den führenden Geistern ihres Verbandes, mit Luther, Staupitz und seinem Nachfolger im Generalvicariat — nach diesem Amte hiessen sie auch „Vicarianer“ — Wenzeslaus Link, sowie mit der Universität Wittenberg standen. Allbekannt ist auch, dass dieses Antwerpener Klösterlein den Meistern der niederländischen Inquisition, sowie dem päpstlichen Nuntius Aleander bald so wenig harmlos erschien, dass sie nach Processirung seiner hervorragendsten Mitglieder seine Aufhebung beschlossen und schon im October 1522 seine Gebäude vom Erdboden vertilgten. Dagegen wurde bisher nicht bemerkt, dass Dürer eben nicht, wie L. Kaufmann es hinstellen möchte, mit den Mönchen als solchen, etwa doch nur einer lieben Gewohnheit halber, verkehrte, sondern dass er gerade mit den Führern, mit den fortgeschrittensten Köpfen[20]) freundschaftlichen Umgang pflegte. — So wissen wir durch Th. Kolde, dass der nach Staupitzens Abdankung gewählte Vicar der deutschen Congregation im Frühjahr 1521 von München aus, wo er mit Staupitz zusammentraf, eine Visitationsreise durch das Elsass rheinabwärts bis in die fernsten niederländischen Klöster unternahm, bei der er überall die strengeren Grundsätze der „Observanten“ zur Geltung brachte, die ihnen gerade damals in den Niederlanden bei der Bevölkerung, wie in einzelnen Klöstern das Uebergewicht über die der allzu laxen Handhabung der

---

[17]) A. Dürer, 2. Aufl. S. 144.

[18]) Th. Kolde in der Ztschr. f. Kirchen-Gesch. VII, 885 gegen Ludwig Keller.

[19]) Th. Kolde, Die deutsche Augustiner-Congregation. 1879.

[20]) Vergl. das ausgezeichnete Buch des zu früh verstorbenen J. G. de Hoop-Scheffer, Gesch. der Reformation in den Niederlanden, deutsch von Gerlach. Leipzig 1886, S. 71 ff. Kolde a. a. O. S. 319, Anm. 1. 325.

Ordensregel beschuldigten „Conventualen" verschaffte.[21]) Er kehrte über Löwen und Köln nach Nürnberg zurück, wo er in der Woche nach Mariä Himmelfahrt (den 15. Aug.) eintraf.[22]) Das ist nun „der vicarius", dem Dürer am 2. Juli in Antwerpen in Vorbereitung seiner eigenen Abreise allerlei Raritäten zum Heimführen aufpackt,[23]) eine Gefälligkeit, die auf eine sehr vertraute Freundschaft der geistlichen Herren[24]) mit dem Künstler schliessen lässt.

Noch deutlicher aber spricht, abgesehen von Dürer's eigenen Worten in seiner Klage über Luther's Verschwinden, dass er gerade mit dem feurigsten Vertreter der lutherischen Richtung, dem begeisterten Verkündiger der reinen evangelischen Lehre, mit dem damaligen Oberhaupt der Antwerpener Augustiner, dem Prior Jakob Propst, genannt von Ypern, im Winter 1520 auf 21 so freundschaftlich verkehrte und ihn so hochschätzte, dass er sein Portrait zeichnete und ihm als Angebinde hinterliess, nicht ohne selbst den Rahmen dazu besorgt zu haben. Die Beziehung der einschlägigen Notizen des Tagebuchs auf jenen Führer der religiösen Bewegung in Antwerpen, von dem Erasmus schon 1519 an Luther schrieb, dieser vir pure Christianus, der Luthern über alles liebe und sich als seinen Schüler bekenne, predige allein von allen die Lehre Christi,[25]) ist bisher nicht erkannt worden, weil unter den Stellen, wo von „Meister Jakob" gesprochen wird, sich eine befindet, nach welcher Dürer „Meister Jakoben dem Arzt für 4 fl. Kunst" geschenkt hat.[26]) Anstatt nun zu beachten, dass

---

[21]) Hierher gehören auch die Beziehungen Dürer's zu Andreas Bodenstein, gen. Karlstadt, der ihm am 1. Nov. 1521 von Wittenberg aus seine Schrift „Von Anbetung und Ehrerbietung der Zeichen des Neuen Testaments" widmete. Thausing, Dürer. 2. Aufl. S. 247.

[22]) Kolde a. a. O. S. 365 nach der Selbstbiogr. des Augustiners Nic. Besler, des Begleiters Link's. Zucker bezeichnet Staupitz und Link fälschlich als „Provinziale" (S. 8).

[23]) Thausing S. 131, 10 ff. Leitschuh S. 91, 9 ff. Lange-Fuhse S. 176, 12 ff.

[24]) Näheres über diesen Reformator von Altenburg und Nürnberg bei Wilh. Reindell, Doctor Wenzeslaus Link von Colditz 1483—1547; 1. Theil. Marburg 1892; über die Visitation der niederländischen Klöster S. 152 ff., wo sehr richtig auf die grosse Gefahr hingewiesen wird, in die sich der lutherisch gesinnte Vorgesetzte dieser Religiosen begab, als „gerade um dieselbe Zeit Kaiser Karl und der gefährliche Aleander sich ebendorthin begaben"; denn „schon längst hatte Aleander erkannt, dass die Antwerpener und Genter Augustiner die Seele der kirchlichen Rebellen waren und gegen sie richtete sich vorzugsweise seine Thätigkeit".

[25]) Erasmi opp. ed. Clericus, III, 445.

[26]) Thausing S. 118, 6 f. Leitschuh S. 80, 30f, Lange-Fuhse S. 160, 1. Ob der sonst oft erwähnte „Doktor", den Dürer während seiner Krankheit wiederholt mit Geld honorirte, mit „Meister Jakob dem Arzt" identisch ist und vielleicht zugleich mit dem „Doktor Loffen zu Antwerpen", dem er die vier Holzschnittwerke verehrte (der Name ist die hochdeutsche Form für das niederdeutsche „Doktor Luppin", einen früheren Leibarzt Maximilian's I. S. V. v. Kraus, Maximilian u. Prüschenk S. 107) muss dahingestellt bleiben.

Dürer hier durch die Apposition diesen Meister Jakob von einem andern wohlbekannten, der des erinnernden Zusatzes nicht bedurfte, trennen will, haben alle Herausgeber die Stellen zusammengeworfen, obwohl sie sonst die Bedeutung des ausschliesslichen Verkehrs Dürer's mit diesem einen Kloster,[27]) die Beziehungen Dürer's und der congregatio saxonica der Augustiner zu dem Kreise Staupitzens treffend hervorheben, Thausing auch an die machtvolle Predigt des Antwerpener Priors erinnert,[28]) ohne freilich seinen Namen zu kennen.

Die entscheidenden Stellen nun sind folgende: Dürer berichtet unmittelbar nach dem 8. Juni: „Ich habe zweimal bei den Augustinern gegessen. Ich habe Meister Jakob mit der Kohle portraitirt und ein Täfelchen dazu machen lassen — kostete 6 Stüber — und ihm das geschenkt“; [29]) und in der Zeit zwischen dem 8. und 29. Juni: „Ich schenkte dem Schaffner im Augustinerkloster zu Antwerpen ein Unser Frauenleben und gab seinem Knecht 4 Stüber; ich schenkte Meister Jakob eine Kupferstich-Passion und eine Holzschnitt-Passion und 5 andere Stücke und gab seinem Knechte 4 Stücke“; [30]) beim Aufbruche von Antwerpen giebt er am 1. Juli noch an Meister Jakob's Knecht ein Geschenk von 3 Stübern.[31]) Der Zusammenhang dieser drei Stellen in sich und mit einander nöthigt uns geradezu, uns nach einem Magister Jakob umzusehen, der in irgend einer Beziehung zum Augustinerconvent gestanden hat, und der ist, wie man sieht, nicht weit zu suchen. Dann ist aber auch eine frühere Erwähnung dieses Namens auf unsern Prior zu beziehen: schon Ende Dezember 1520 schenkte ihm Dürer zwei St. Hieronymus in Kupferstich;[32]) er stand also spätestens seit der Rückkehr von seiner Reise nach Holland unter dem Einflusse dieses überzeugten und überzeugenden Kirchenlehrers: die sinnige Auswahl des Geschenkes scheint dies klar genug anzudeuten. Dieser Beweis für ihren noch in das Jahr 1520 zurückreichenden Verkehr gestattet nun auch ein letztes Bedenken gegen die Deutung der späteren Notizen zu beheben. Als nämlich Dürer mitten unter den anderen Vorbereitungen zu seiner Rückreise auch die Geschenke für Meister Jakob, das Portrait, das er auf Holz hatte aufziehen und doch wohl auch hatte einrahmen

---

[27]) Es bedarf kaum eines Beweises, dass der Beichtiger, dem Dürer für seine Mühewaltung zweimal ein Geldgeschenk machte, wie der Mönch, bei dem seine Frau beichtete (Thausing S. 113f. 125), auch dem befreundeten Convent angehörte, der nach seinem am 22. Sept. 1514 von Leo X. bestätigten Vergleich mit dem Capitel Unserer Lieben Frauen zu Antwerpen berechtigt war, durch geeignete Brüder Beichte hören zu lassen, wenn auch mit gewissen Beschränkungen. Hergenröther, Regesta Leonis X, No. 11622, 23.

[28]) Dürer-Biographie 2. Aufl. S. 241.

[29]) Thausing S. 126, 22ff. Leitschuh S. 87, 19 ff. u. S. 190. Lange-Fuhse S. 170, 18 ff. Anm. 7.

[30]) Thausing S. 127, 5 ff. Leitschuh S. 87, 31 ff. Lange-Fuhse S. 171, 12 ff.

[31]) Thausing S. 130, 31. Leitschuh S. 99, 33 f.. Lange-Fuhse S. 99, 33.

[32]) Thausing S. 108, 20 ff. u. 225. Leitschuh S. 73, 6. Lange-Fuhse S. 160, 1.

lassen, und die gedruckten Stücke an die Brüder bezw. an den Diener desselben abgab, da befand sich der Prior gerade nicht in Antwerpen, sondern weilte seit spätestens Anfang Mai in Wittenberg, wo er am 13. Mai den theologischen Baccalaureat,[33]) am 12. Juli die Licentiatenwürde derselben Facultät erwarb. Für seine innigen Beziehungen zu Luther und Melanchthon sei nur der gleichzeitige Zug angeführt, dass Luther von der Wartburg aus am 26. Mai durch den Freund auch mit scherzhaften Wendungen den „Jakob Flemmichen", „das fette Flemmichen" grüssen liess.[34])

Der Prior ahnte wohl damals noch nicht, dass die Wirkung seiner Predigt, der auch unser Dürer gelauscht hat, schon in den ersten Monaten des Jahres aus der Ferne von zwei scharfen Augen überwacht wurde, von denen auch seine Ende August erfolgte Rückkehr nach Antwerpen sofort bemerkt wurde: am 2. September berichtet nämlich der päpstliche Nuntius Hieronymus Aleander, der zur Vollziehung des von ihm verfassten und erkämpften Wormser Edicts, zur Ausrottung der lutherischen Ketzerei den Kaiser nach den Niederlanden begleitet hatte, von Brüssel aus nach Rom:

„Nach Antwerpen ist der Augustinerprior zurückgekehrt, der immer die lutherische Lehre predigte, und zwar so heftig, dass während unseres Aufenthaltes in Worms das Volk sich beinahe in bewaffnetem Aufruhr erhob. Von einem solchen Menschen schreibt Erasmus in einem seiner gedruckten Briefe, dass zu Antwerpen fast allein der Augustinerprior Christi Wort verkündige. Jetzt hatte nun dieser Prior nach dem Erlass des Wormser Dekretes den Martin [Luther] besuchen wollen und ist augenblicklich zurückgekehrt. Obwohl er nun in seinen öffentlichen Predigten Luthern niemals nennt, noch von ihm redet, so höre ich doch, dass er unter der Hand eine mächtige Gärung erregt, da er in der flämischen Landessprache eine gewaltige Beredtsamkeit entfaltet, so dass in Antwerpen ein gewisser Rückfall [seit der von Aleander am 13. Juli, seiner Meinung nach mit viel Erfolg vorgenommenen Bücherverbrennung] eingetreten ist, besonders auf Anstiften der Kaufleute aus Oberdeutschland und einiger Marranen!"[35]) Er werde aber den Kaiser ersuchen, einzuschreiten und dazu dann selbst nach Antwerpen gehen. Am 9. September meldet er schon, er habe eine genaue Untersuchung

---

[33]) Liber decan. p. 25: Religiosus pater Jacobus Iperensis am Montag post Ascensionis promovirt. Der Tag seiner Ankunft lässt sich nicht genauer feststellen, da er nicht wieder in das Album eingetragen wurde, vermuthlich weil er schon im Wintersemester 1505/6 als „Frater Jacobus haleym" (p. 18) immatriculirt worden war. Baccalaureus wurde er in der philosophischen Facultät 1507 in angaria Penthecostes als Frater Jacobus Harlemensis, Magister 1509 als Jacobus Probst de Harlem (T, 8. 24). Für diese gütigen Mittheilungen bin ich Herrn Professor D. Kawerau-Breslau zu wärmstem Danke verpflichtet. — In älteren Werken heisst er übrigens „Jacob Spreng", verlesen aus Yperen[sis].

[34]) Enders, Luther's Briefwechsel III, S. 164f. Vergl. No. 233, Note 10.

[35]) Th. Brieger, Aleander u. Luther 1521. Die vervollständigten Aleander-Depeschen. Gotha 1884. S. 262f.

angestellt, um zu erfahren, wie sich Antwerpen in Sachen Luther's verhalte, und er finde, dass in der That die ganze Masse der Bevölkerung sich vortrefflich benehme, „ausgenommen einige Kaufleute aus Oberdeutschland und einige Marranen, die hie und da eine Tollheit zu Gunsten Luther's begehen oder reden.“ Der Kaiser sei davon wohl unterrichtet und habe die entschiedene Absicht, diese Umtriebe gehörig aufzudecken, aber auf den Rath seiner Minister temporisire er eine Weile aus Rücksicht auf den gegenwärtigen Krieg mit Frankreich, (da er das Geld, die Pulver- und Waffenvorräthe der reichen Bürgerschaft nur zu gut brauchen konnte). Binnen Kurzem aber werde ein kräftiges Einschreiten erfolgen: die beiden Hauptschuldigen aber seien Erasmus von Rotterdam, dem Aleander eine erbitterte Feindschaft widmete, und der Augustinerprior, der zwar nicht mehr in öffentlichen Predigten wie früher, sondern heimlich Viele verführe: „dieser aber gehört zu der Klasse der unsauberen Geister, denen der Stock Noth thut“.[36]) Er werde nun mit Strenge einschreiten müssen, und gewann nun auch damals bei der Abschiedsunterredung den Beichtvater des Kaisers, den französischen Franziskaner Jean Glapion, dafür, als dieser seinem Herrn ins Feldlager folgte, denn am 10. October autorisirte ihn Glapion durch ein Schreiben aus Mons im Hennegau gegen einen oder zwei, die vorschriftsmässig angezeigt würden, mit der gebührenden Strafe vorzugehen.[37]) Daraufhin wurde noch im Herbst 1521 Cornelius Grapheus, der gelehrte Secretär des Rathes von Antwerpen, der Freund des Erasmus[38]) und Dürer's wegen Ketzerei verhaftet. Er hatte die Schrift des Johann von Goch „Ueber die christliche Freiheit“, in der die grundlegenden Gedanken der deutschen Reformation schon ausgesprochen waren, die auch unserm Dürer vor allen am Herzen lagen: die reine Schrifterkenntniss, die Wichtigkeit sittlicher Erneuerung und die alleinseligmachende Kraft der göttlichen Gnade, ins Flämische übersetzt und 1521 auch das lateinische Original drucken lassen.[39]) Daraufhin wurde der angesehene Mann verhaftet, mit dem Dürer monatelang in vertrautem Verkehr gestanden, den er portraitirt, aus dessen Hand er erst im Juni noch Luther's „Babylonische Gefängniss“ erhalten hatte.[40]) Noch 1524 standen die beiden Freunde in Briefwechsel

[36]) A. a. O. 264f.

[37]) W. Friedensburg, Beitr. z. Briefwechsel der kath. Gelehrten, Brieger's Ztschr. XVIII, 131.

[38]) Es ist selbstverständlich, dass der gelehrte Stadtschreiber von Antwerpen, Petrus Aegidius, mit dem Dürer wohl Ende Februar in Gesellschaft des Erasmus von Rotterdam speiste, dem Nuntius schon als intimer Freund des Erasmus mindestens ebenso verdächtig war.

[39]) de Hoop-Scheffer, a. a. O. S. 111f. 115. 135. I. Fr. Iken, Heinrich von Zütphen, S. 26.

[40]) Thausing S. 95, 113, 129, 217. Leitschuh verzeichnet S. 193 die von Dürer's eigener Hand geschriebene Widmung der kleinen Holzschnittpassion, die er am 7. Februar 1521 „optimo maximo C. Grapheo“ schenkte.

miteinander, sandte Grapheus seine Klagen über die Verfolgung der Evangelischen durch gesinnungsverwandte Freunde an Dürer nach Nürnberg. Am 23. April 1522 unterzeichnete Grapheus, mürbe gemacht durch die Schlauheit des kaiserlichen Inquisitors Franz von der Hulst, seine „Abschwörung und Widerruf", um ewiger Gefangenschaft und dem Verlust von Amt und Gütern zu entgehen. Inzwischen war gegen Ende des Jahres auch Jakob Propst gefangen nach Brüssel geführt, wo er am 9. Februar vor dem päpstlichen Nuntius Aleander in der St. Gudulakirche öffentlich Widerruf leistete, eine Schwachheit, die er bald derartig vergessen machte, dass er im Mai wiederum verhaftet wurde: diesmal aber gelang es ihm, nach Deutschland zu entfliehen, wo er uns zunächst in Nürnberg in Verbindung mit dem Augustiner Karl Rose und dem Patrizier Hieronymus Ebner begegnet,[41]) aus einer Familie, mit der auch Dürer befreundet war. Das Augustinerkloster wurde bald darauf zerstört.

Diesen, die nächsten und bedeutendsten Antwerpener Freunde Dürer's betreffenden Ausgang der ersten gegenreformatorischen Action an diesem Brennpunkt der religiösen Bewegung in den Niederlanden musste ich vorausnehmen, um zu zeigen, was diejenigen vorbereitenden Schritte zu bedeuten hatten, die noch in die Zeit der Anwesenheit Dürer's fallen, wie gut damals schon die Inquisition und ihr derzeitiger spiritus rector, Aleander, über die religiöse Haltung des kleinen Kreises unterrichtet waren, in dem Dürer tagtäglich verkehrte, wie nahe die Gefahr seinem Haupte war, als er sich ihr durch die Abreise entzog; nachdem er am 2. Juli ganz unvorhergesehener Weise den König Christian II. von Dänemark auf seine Einladung hin nach Brüssel begleitet hatte, reiste er am 12. von Brüssel nach der Heimath ab, ohne noch einmal nach Antwerpen zurückzukehren, denn am 10. war der rastlose Verfolger des Lutherthums, der Urheber des Wormser Edicts und, wie damals in weiten Kreisen geglaubt wurde[42]), auch der von Dürer schmerzlich beklagten Gefangennahme Luther's, vom Brüsseler Hofe aus, wo Dürer ihn gesehen, jedenfalls genug von ihm gehört haben muss, nach Antwerpen gegangen, hatte an den folgenden Tagen das Kaiserliche Edict in flämischer Sprache und in dem amtlichen Stile von Brabant ausfertigen lassen und vollzog nun am 13. mit grösstem Gepränge die Verbrennung der lutherischen Bücher vor dem Rathhause und in Beisein der städtischen Behörden. Am darauffolgenden Sonntage liess er den Carmeliter Dr. Nicolaus Bacehem von Egmond, der als Professor in Löwen der wüthendste Feind des Erasmus und der scharfsichtigste, unerbitterlichste Vorarbeiter der Inquisition war, in der Hauptkirche gegen die Ketzerei predigen[43]);

---

[41]) Kolde, Analecta Lutherana p. 41. Enders, Luther's Briefwechsel III, 441.

[42]) Th. Brieger a. a. O. S. 208 ff. Meine Uebersetzung der Aleanderdepeschen („Die Depeschen des päpstlichen Nuntius Aleander vom Wormser Reichstage 1521", übersetzt und erläutert von P. K. Zweite, völlig umgearbeitete Aufl., Halle 1897) S. 235 ff.

[43]) Brieger a. a. O. S. 248 f.

es konnte also dem Nuntius, mit diesem gefürchteten Manne zur Seite, nicht an eindringender Kenntniss der ketzerisch angekränkelten Kreise von Antwerpen fehlen. Ohnehin war der Italiener nach seiner mehrjährigen Thätigkeit als Kanzler des Bischofs von Lüttich, des grossen Ketzerfeindes Eberhard von der Mark, kein Fremdling in den Niederlanden.

Und nun vergleiche man mit diesen Thatsachen die Andeutungen über die schon seit einem halben Jahre von Aleander betriebene Ueberwachung der Antwerpener Lutheraner. Abgesehen von dem schon Ende September 1520 sogleich nach seiner Ankunft am Kaiserlichen Hofe in Antwerpen erwirkten antilutherischem Edict, kraft dessen er bald darauf in Löwen eine Bücherverbrennung hatte vornehmen lassen, zeigt er sich wiederholt über Antwerpener Vorgänge gut unterrichtet: so schreibt er am 8. Februar, dort habe eine Frau den Prediger auf der Kanzel zur Rede gestellt, ihm ein deutsches Buch Luther's hingehalten und erklärt, ihm zum Trotz wolle sie es lesen[44]; am 28. giebt er eine ganze Reihe von Nachrichten über schon erfolgtes Einschreiten gegen die „Sakramentarissen", deren in Artois und Flandern schon viele verhaftet worden seien. Daraufhin wurde von dem Geheimen Rathe des Kaisers schleunigst ein dem Nuntius engbefreundeter kaiserlicher Secretär, den dieser mit genauer Instruction versah, abgeschickt nach Antwerpen und nach einigen flandrischen Städten, um die Bücher Luther's auszurotten und seine Anhänger verhaften zu lassen[45]. Auf diese Sendung ist zurückzuführen die unter dem 22. März 1521 erfolgte Verkündigung eines Kaiserlichen Plakats, die uns für Mecheln und an anderer Stelle für den romanischen Theil von Brabant bezeugt ist, wonach die ketzerischen Bücher überall confiscirt und unter Trompetenschall öffentlich verbrannt werden sollten; niemand sollte sie in Zukunft kaufen, verkaufen, drucken, besitzen oder lesen bei beliebiger Geldstrafe, die zu einem Theile dem Angeber zufallen sollte[46]. Nach Aleander's Bemerkung[47] war dies eine verschärfte Ausgabe des bekannten Sequestrationsedicts vom 10. März, das nach ihm an vielen Orten Flandern's gute Dienste gethan hätte. In Antwerpen hat er es natürlich vor Allem publiciren lassen, da er ja schon im December bemerkte, dass die deutschen Buchhändler ihre gefährliche Waare über diesen Hafen nach England vertreiben wollten, und später wusste, dass

---

[44]) Reichstagsacten, jüngere Reihe, II, S. 455. Uebersetzung S. 19. — Brieger S. 49. Uebers. S. 71.

[45]) Brieger S. 80 f., 83 f. Uebers. 105 f., 110.

[46]) P. Fredericq, de Nederlanden onder K. Karel I, 29. E. Hubert in den Cours pratiques d'histoire nationale (Université de Liège) de Paul Fredericq. Gand, la Haye 1884, fasc. II, p. 115, wo nur das Datum „22. März 1520" nicht aus dem in Flandern und Brabant, sowie in der Kanzlei Karl's V., so lange er in den Niederanden weilte, giltigen stilus Gallicus, der das Jahr mit Ostern beginnt, in unsere Zeitrechnung umgerechnet ist.

[47]) Brieger S. 206. Uebers. S. 233.

hier viele Tausende von lutherischen Büchern gedruckt[48]), ja sogar ins Spanische übersetzt wurden und zwar Letzteres auf Betreiben der Marranos, die dort ein ganzes Schiff mit lutherischen Tractaten befrachtet und nach ihrer iberischen Heimath geschickt hätten[49]). In Uebereinstimmung damit, richteten schon am 12. April die Gouverneure von Castilien aus Tordesillas die briefliche Beschwerde an den Kaiser, dass Luther's Schriften in spanischer Sprache Eingang in ihr ohnehin schwergeprüftes Land gefunden hätten[50]). Diese Marranos (von marrano Schwein, die Verworfenen, Verdammten), iberische Neuchristen von jüdischer oder maurischer Abstammung, die von der Inquisition stets beargwöhnt, überwacht und verfolgt wurden, hielten fest zusammen und bildeten in grossen Handelsstädten, so in Sevilla, Antwerpen und Rom Corporationen, von denen Aleander wusste, dass sie gemeinschaftliche Kasse führten und in Antwerpen eine verdächtige Verehrung für Luthern zur Schau trügen, weil er weder Ketzer noch andere verbrannt wissen wolle; so komisch es klinge, sie vertheidigten ihn wirklich aus allen Kräften, wenn auch nur mit Worten[51]). Diese „neuen Christen aus Portugal“, denen 1540 und 44 der Aufenthalt in den Niederlanden unmöglich gemacht werden sollte, weil sie „keine Christen seien, sondern Juden oder Marranen, die feierlich in ihren Häusern Gesetz und Ceremonien der Juden beobachten“[52]), sind von denen spanischer Herkunft natürlich nicht zu trennen, weil sie einmal dem Blute nach keine Iberer waren und auch die spanischen Marranen meist über die portugisischen Häfen nach den Niederlanden kamen und alle Ursache hatten, ihre Heimath und ihren Charakter zu verbergen; arm oder ungebildet dürfen wir sie uns nach Allem, was wir von ihnen wissen, auch nicht vorstellen; im Gegentheil! sie dürften vielfach in der Lage gewesen sein die Stellung officieller Handelsagenten (Factoren) zu erwerben und diese gerade für geeignet befunden haben, ihre verdächtige Nationalität zu maskiren[53]).

---

48) Brieger S. 32, 249. Uebers. S. 50.

49) Brieger S. 81. Uebers. S. 105 f. Döllinger, Beiträge zur polit., kirchl. und Kulturgeschichte III, 260.

50) Baumgarten, Gesch. Karl's V., I, 472 f. P. Kalkoff, Briefe, Depeschen und Berichte über Luther vom Wormser Reichstage 1521 (Schriften des Vereins f. Ref.-Gesch., Halle 1898). Einl. S. 7 f.

51) Brieger S. 106. 25. Uebers. S. 127. 39. Das Letztere wusste der Nuntius schon im Dezember 1520, vermuthlich also von seinem eigenen Aufenthalt in Antwerpen her.

52) Antwerpsch Archievenblad II, 224 ff.

53) Wenn auch die Stelle bei Lange-Fuhse S. 149, 3 die Herausgeber vielleicht berechtigt, dem mehrfach genannten Factor Brandan S. 399 u. ö. den Vornamen Franzisco beizulegen, was Thausing S. 244 und Leitschuh S. 200 in ihren Registern vermieden haben, so durften sie doch keinesfalls auch die beiden Stellen S. 148, 7 und 148, 25—149, 2 auf dieselbe Persönlichkeit beziehen, von der eben „der kleine Factor von Portugal, Signore Francisco“, dem Dürer „das Tüchlein

Wenn nun Aleander auf Grund fast einjähriger scharfer Ueberwachung der lutherischen Bewegung in Antwerpen, gestützt auf wiederholte eigene Beobachtung, auf die Berichte der burgundisch-spanischen Regierung und Inquisition und auf die der Löwener Feinde des Erasmus, die dann den Generalstab der niederländischen Inquisition bildeten, mehrfach feststellt, dass weniger die einheimische Bevölkerung, als „einige Kaufleute aus Oberdeutschland und einige Marranen“ die Träger des lutherischen Geistes, die Verbreiter lutherischer Schriften seien, wenn er als ihr geistiges Oberhaupt fort und fort den Erasmus bezeichnet, wo sollen wir diese „Kaufleute aus Oberdeutschland“ — und wer dächte da nicht, von allen andern Indicien abgesehen, in erster Linie an Nürnberg und Augsburg? — anders suchen als in dem Kreise, den wir mit den ketzerischen Augustinern und ihrem Nürnberger Vorgesetzten Link, mit Erasmus und seinen hochverdächtigen Freunden Grapheus und Ägidius, die ihr Amt keineswegs vor dem Verdacht, ja vor dem Zugreifen der Glaubensrichter sicherte, im vertrautesten Verkehr finden? unter denen die lutherischen Schriften circulirten, die in der Heimath mit den gebannten Häuptern der dem Nuntius verhassten „deutschen Gelehrtenrepublik“, mit Pirkheimer und Spengler in vielfältiger Beziehung standen, deren Städte, wie dem Nuntius wohlbekannt war, vom Lutherthum schon gehörig verseucht waren? Wir brauchen also nur Dürer's Tagebuch aufzuschlagen, um sie bei Namen zu nennen[54]), die Imhof, Kötzler, Schlaudersbach, Staiber, Tucher aus Nürn-

mit dem Kinde“ und das „Veronica-Angesicht“ schenkte, wohl zu trennen ist. In dem schon citirten Antwerpener Archievenblad I, 172 wird zum 5. April 1522 ein von Antwerpenern misshandelter „Francisco Olivier Koopman uyt Portugal“ erwähnt, den man vielleicht hierher ziehen darf, während „Brandons, Facteur van Portugal“, dem 1524 eine grosse Menge Silbergeschirr entwendet wurde, bei dieser Gelegenheit (I, 178) mit dem Vornamen „Jehan“ erscheint. Ueberhaupt scheinen diese portugiesischen Kaufleute, vielleicht wegen ihrer jüdischen Abstammung, manchen Plackereien von Seiten des Pöbels ausgesetzt gewesen zu sein, wie ausser der angeführten Stelle der städtischen gebodboeken von 1522, besonders ein Process von 1523 (S. 177) zeigt gegen die, welche dem Factor von Portugal in der „Lange-nieuwstraet“ „veel leelyk gerucht gemaekt hebben“ (anzügliche Reden geführt haben), roepende naer syn volk, met steenen op de poorte en vensters worpende ende syne lieden gequetst (seine Leute misshandelt) hebben. — Das Misstrauen gegen die Ankömmlinge aus Portugal spricht sich auch in einem Erlass von 1525 aus, nach welchem alle, die mit der letzten Flotte aus Portugal angekommen seien, bei Verfall von Leib und Gut sich auf dem Stadthause melden sollen; dasselbe sollen ihre Quartiergeber thun bei Strafe von 100 Carolusgulden (S. 180).

[54]) Es genügt hier, auf die trefflichen Register der drei Ausgaben zu verweisen, wobei so mancher, seit Thausing gemachte Fortschritt auffallen wird, ohne dass deshalb das Verdienst dieser gediegenen Arbeit geringer erscheinen wird. Doch sind wir immer noch weit davon entfernt, dass „das Tagebuch in allen Einzelheiten so genau und richtig commentirt wäre, dass keine weitere Arbeit nöthig erscheint“, dass „alle Namen festgestellt“ wären, wie A. Springer seiner

berg, aus Augsburg die Hochstetter, die Honold, die Rehlinger, Meiding oder Lieber von Ulm, ohne dass damit behauptet werden soll, dass dieser Kreis den Verdacht des Nuntius in vollem Umfange, oder dass jeder einzelne ihn gerechtfertigt hätte. Es mögen auch noch einige andere Kaufleute aus diesen Gegenden in Antwerpen sich aufgehalten haben, von denen lutherische Bücher eingeführt oder an Ort und Stelle gekauft wurden; und für den lebhaften Nachdruck derselben in der niederdeutschen Handelsmetropole sind ausser den humanistisch geschulten Druckern selbst auch die zahlzeichen Schüler deutscher Universitäten, die Landsleute, die von Wittenberg als Anhänger Luther's zurückkehrten, verantwortlich zu machen.[55]) Dass aber der Verdacht des Nuntius nicht ganz unbegründet war, das beweist ja vor Allem die Haltung Albrecht Dürer's, der ja doch auch zu diesen „Kaufleuten aus Oberdeutschland" zählte, der mit seiner Kunstwaare diesem reichen Markte zugezogen war und nicht nur dem deutschen Haupt- und Erzketzer in herzlicher Verehrung seiner Person wie seiner Lehre zugethan war und seine Schriften sich auch in Antwerpen zu verschaffen wusste, sondern der nachweislich, und jedenfalls mehr als irgend ein Anderer es sein konnte, für das Bindeglied oder mindestens den Berührungspunkt zwischen den drei verdächtigen Gruppen, den lutherfreundlichen Oberdeutschen, den verkappten Glaubensfeinden aus Iberien und den gleich gefährlichen einheimischen Erasmianern gelten musste. Und wir müssen bedenken, wenn der Inquisitor Nicolaus von Egmond an Aleander's Seite in Antwerpen erschien,[56]) so war der Executor des Wormser Edicts über die Antwerpener Verhältnisse genau informirt. Neben Propst und Grapheus war also Dürer gewiss der Nächste, der in Antwerpen eine Verhaftung auf Grund des Wormser Edicts — das in den Kaiserlichen Erb-

---

Zeit der Uebersetzung Thausing's nachrühmte (Ztschr. für bildende Kunst VIII, S. 179). — Hierher gehört dann auch der „[Laza]rus Ravenspurger" oder wie Lippmann, Einl. S. 12 zu No. 55 lesen will „[jö]rg rafenspurger", den Leitschuh S. 148 aus der Grafschaft Ravensberg stammen lässt, während Lange-Fuhse S. 141, 4 A. von einer „Stadt Ravensberg" sprechen, was ja vermuthlich ein Druckfehler ist; zu denken ist natürlich an das Reichsstädtchen Ravensburg an der Schussen im württembergischen Donaukreise.

[55]) Vergl. meine Uebers. der Aleanderdepeschen S. 110, Anm. 1. Die Drucker reformatorischer Erbauungsbücher in Antwerpen bei de Hoop-Scheffer, S. 39, 234 ff. 249 ff.; S. 113, die während Dürer's Aufenthalt in A. in der Volkssprache erschienenen Schriften Luther's. — Zu dem so verschieden gedeuteten Dialogus (Lange-Fuhse S. 131 A. 3), den Dürer, wie wir jetzt aus der gleichzeitigen Depesche Aleander's vom Ende Sept. 1520 wissen, sofort nach dem Erscheinen kaufte, vergl. meine Aleanderdepeschen S. 266.

[56]) Nach den von E. Monseur in den Cours pratiques . . de Liège II, p. 87 sq. benutzten Quellen wäre Nic. Bacehem (geb. c. 1470, † in Löwen 1526) schon 1520 (d. h. wohl 1521!) von Karl V. zum Inquisitor in den Niederlanden ernannt worden; am 6. Dec. 1521 übertrug ihm der Bischof von Cambrai diese Function für seine Diöcese, d. h. auch für Westbrabant mit Antwerpen.

landen sofort etwas ganz Anderes zu bedeuten hatte als in einer deutschen Reichsstadt — verdiente und befürchten musste. Ueber seine nahen Beziehungen zu Pirkheimer und Spengler, diesen „gehörnten lutherischen Ungeheuern“,[57]) konnte Aleander jeden Tag Genaueres von Cochläus erfahren oder schon erfahren haben, den er ja schon in Worms als seinen Agenten in der lutherischen Sache benutzt hatte und mit dem er auch aus den Niederlanden fort und fort correspondirte. Und positiven Anhalt für den Nachweis seiner ketzerischen Gesinnung bot das Tagebuch Dürer's gerade genug, so sehr man sich auch bemühen mag, den Gefühlserguss des Künstlers bei Luther's Gefangennahme als den für Dürer's confessionelle Stellung ganz irrelevanten Ausfluss einer gedankenlosen Lutherschwärmerei aufzufassen. Die beiden Hauptgedanken der deutschen Reformbewegung sind hier deutlich ausgesprochen: die Reinigung der befreienden Glaubensgemeinschaft mit dem Erlöser von „der schweren Last menschlicher Gesetze“, die das „unchristliche Papstthum“ uns auferlegte, bis Luther es nun „gezüchtigt“ hat — dem Maler mochte wohl bei dieser Fassung die Austreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel vorschweben — und der Protest gegen die materielle Ausbeutung deutscher Nation durch das „müssig gehende Volk“ der „Kurtisanen und Pfründenfresser“. Aber für Aleander hätte schon der Satz genügt, dass Luther's Bücher nicht zu verbrennen seien,[58]) wie er es den Marranen sehr verübelte, dass sie Luthern verehrten, weil er sich gegen die Verbrennung der Ketzer ausgesprochen habe.[59])

Wie weit nun Dürer selbst die Grösse der ihm drohenden Gefahr übersah, als nach der Sendung jenes Kaiserlichen Secretairs nun die Nachricht von dem Erlass des „grausamen Edicts“, von der Annäherung des Kaiserlichen Hofes mit den päpstlichen Nuntien kam, vor denen auch Erasmus noch im Herbst, trotz aller gleisnerischen Versicherungen Aleander's, die Heimath räumte, ist natürlich nicht genauer nachweisbar, da er selbst sich darüber nicht ausgesprochen hat. D a s aber wird man als Ergebniss der vorstehenden Untersuchung gelten lassen, dass die Gefahr für ihn, als Opfer der beginnenden Gegenreformation verhaftet zu werden gleich seinen Freunden Propst und Grapheus, für Dürer viel grösser und dringender war, als man bisher gedacht hat; und da er von dem Inhalt des Wormser Edicts, von der Aufgabe und den Absichten Aleander's unzweifelhaft Kenntniss hatte, so wird auch seine, nach dem Erscheinen des ersten Plakats vom 22. März vorbereitete, schliesslich doch recht jäh erfolgte Abreise, besonders das U n t e r b l e i b e n e i n e r n o c h s o k u r z e n R ü c k k e h r v o n B r ü s s e l n a c h A n t w e r p e n doch höchst wahrscheinlich der Absicht gedient haben, sich n u n schleunigst vor der acut gewordenen Gefahr in Sicherheit zu bringen. In diesem Umfange glaube ich die im

---

[57]) Aleander bei Brieger S. 224 f. Uebers. S. 251.

[58]) Thausing S. 121 f. Leitschuh S. 83. Lange-Fuhse S. 164.

[59]) Brieger S. 24. Uebers. S. 39.

Untertitel ausgesprochene Behauptung einer Flucht Dürer's vor der niederländischen Inquisition, die in der Kürze dieser Fassung vielleicht, aber auch nur vielleicht etwas zu bestimmt auftritt, mit Sicherheit vertreten zu können.

Ehe Dürer seine Rückreise von Antwerpen aus antreten konnte, erreichte ihn, wie schon erwähnt, noch die ehrenvolle Einladung des Königs Christian II. von Dänemark, der kurz vorher in diesem Hafen angelangt war, aber keineswegs „auf der Flucht" aus seinem Lande, wie die über dieses Ereigniss handelnden Herren in merkwürdiger Uebereinstimmung versichern: das geschah erst 1523; in jenem Sommer 1521 aber kam er zu seinem Schwager Karl V., um von diesem die Zahlung des noch rückständigen Theiles der Mitgift seiner Gemahlin Isabella zu verlangen, während am Kaiserlichen Hofe versichert wurde, er sei nicht bloss zum Besuch gekommen, sondern der Kaiser gedenke sich im gegenwärtigen Kriege mit Frankreich seiner Erfahrung in militärischen Dingen zu bedienen. Die Diplomaten hatten natürlich über die Begrüssung der beiden Monarchen, die feierliche Einholung des hohen Gastes durch den Kaiser, die Festlichkeiten des Langen und Breiten zu berichten, und es dürfte nicht uninteressant sein, das von Dürer am 2. Juli schon mit der Kohle entworfene Portrait des Königs mit den Schilderungen zu vergleichen, die der venetianische Gesandte Gasparo Contarini von seiner Erscheinung gegeben hat[60]). Zugleich hatte Dürer des Königs „Diener Anton" zu conterfeien, der sich in den nächsten Tagen durch das stattliche Geschenk von zwölf Gulden revanchirte; es ist nun das Wort „Diener" dem Sprachgebrauch des sechzehnten Jahrhunderts entsprechend mit „Beamter" zu übersetzen, was Thausing nicht gethan hat, so wenig wie die andern Herren Editoren mit dem Manne etwas anzufangen wussten[61]). Es ist aber einer der ersten Diplomaten des Königs gemeint, der überhaupt nur von sehr wenigen Vertrauten begleitet war; dieser Herr Anton von Metz war kurz vorher in Sachen jener Mitgift als Gesandter des Königs am Hofe Karl's V. in Spanien oder in den Niederlanden gewesen[62]) und befand sich später auf einer Reise an einige deutsche Höfe: denn am 25. April 1521 berichtete ein Abgesandter des Königs, Magister Reinhard, vom Wormser Reichstage, er habe den Herzögen von Braunschweig des Königs Briefe

---

[60]) S. die Diarien des Marino Sanuto 31, col. 74 f. oder Rawdon Brown, Calendar of State papers III, 139; die Schilderung Galeazzi's ebenda p. 560. Das Portrait ist uns nur in einer späteren Radierung erhalten. Thausing, Dürer. 2. Aufl. S. 212 f.

[61]) Thausing S. 131, 5, 29 f. Leitschuh S. 91, 4, 25. Lange-Fuhse S. 176 6, 177, 2 f.: „Herr Antonj".

[62]) Statt, wie Gram (s. unten) annimmt, in Spanien, könnte er den Kaiser auch in den Niederlanden aufgesucht haben, denn mit dem „Dänischen Gesandten", der im September 1520 in Brüssel eintraf, ist vermuthlich Anton v. Metz gemeint. Bericht Spinelli's, Brewer, Letters and Papers III, p. 1570.

übergeben und den Bescheid erhalten, wenn Antoni von Metz zu ihnen käme, würden sie ihm nach des Königs Bitte „förderlich und räthlich behilflich sein“ [63]), nämlich zur Rückreise nach Copenhagen, wo dieser für die schon im Frühjahr geplante Reise Christian's wichtige diplomatische Beirath also rechtzeitig eingetroffen sein muss.

Dürer und seine Frau fuhren nun auf des hohen Gönners Befehl am 3. Juli nach Brüssel, wo dieser selbst am gleichen Tage vom Kaiser mit vielem Gepränge eingeholt wurde. Der Künstler durfte dem Bankett zusehen, das Karl V. und seine Tante Margarethe, die Regentin der Niederlande, ihrem Gaste am vierten gaben, und als dieser am siebenten diese seine Wirthe sammt „der Königin von Spanien“ selbst zur Tafel lud, durfte der berühmte Maler nicht fehlen: er speiste mit an der Tafel des Königs. Wunderlich ist es nun, welche Verlegenheit diese „Königin von Spanien“ den Herausgebern des Tagebuchs bereitet: Thausing stellt S. 238 fest, dass es Johanna die Wahnsinnige, des Kaisers Mutter, doch nicht sein könne: richtig, die ist nie wieder aus Spanien fortgekommen. Leitschuh erklärt (S. 196), dann „lasse sich mit Bestimmtheit behaupten“, dass Carl's Schwester, die jungvermählte Königin Eleonore von Portugal, spätere Königin von Frankreich, gemeint sei, welcher Ansicht sich Lange-Fuhse S. 177 A. 2 etwas vorsichtiger anschliessen, während Ch. Ephrussi [64]) sich weise — auf die Feststellung beschränkt, man wisse nicht, von wem Dürer da rede; denn Eleonore befand sich — an der Seite ihres greisen Gemahls in Lissabon. Nun, es ist einfach die junge, lebenslustige Stiefgrossmutter des Kaisers gemeint, die Wittwe König Ferdinand's von Aragonien, Germaine de Foix, die, nachdem sie den alten Herrn durch Liebestränke unter die Erde gebracht hatte, seit 1519 mit dem Markgrafen Johann von Brandenburg (geb. 1493) und nach dessen schon 1525 erfolgtem Tode noch einmal mit dem Herzog Ferdinand von Kalabrien vermählt war; sie starb 1536.

Ihr Gemahl, ein Sohn des kinderreichen Markgrafen Friedrich des Alten von Ansbach-Baireuth, hatte seit 1508 seinen Lebensunterhalt im niederländischen Hofdienste erwerben müssen, wobei es ihm oft knapp genug gegangen war, denn der ihm vom Kaiser Max versprochene Jahrgehalt von 1000 fl. wurde ihm am Erzherzoglichen Hofe lange nicht ausgezahlt; dann begleitete er, seit 1516 mit dem Goldenen Vliesse belohnt, den jungen König als Kämmerer nach Spanien und kehrte 1520 mit ihm zurück nach den Niederlanden; aber erst 1523 erhielt er die lange mit Ungeduld erwartete Versorgung, indem er seine zur Vicekönigin von

---

[63]) S. Th. Kolde in Brieger's Ztschr. f. Kirchengesch. VIII, 283 ff. nach Joh. Gram in Script. a societate Hafniensi ed., Pars III. Hafniae 1747; p. 20 f. über die Sendung des Anton von Metz.

[64]) A. Durer et ses dessins, Paris 1882, p. 310, n. 1. Die „Frau mit der Krone“, von der er p. 280 meint, dass sie vielleicht zur Umgebung Karl's V. gehörte, hat hiermit möglicher Weise ihre Deutung gefunden.

Valencia ernannte Gemahlin als Generalcapitän dieses Königreichs begleitete, um hier schon 1525 zu sterben[65]).

An diesen vornehmen Gönner hat sich Dürer gewendet, als es galt, seiner Bitte um Erneuerung und Bestätigung seines Kaiserlichen Leibgedingebriefs bei dem fremden jungen Herrscher Eingang zu verschaffen: dies war ja neben dem künstlerischen Hauptzweck die dringende äussere Veranlassung, die ihn zur Reise nach den Niederlanden bewogen hatte. An diesem, fast nur aus französisch redenden Burgundern und Niederländern zusammengesetzten Hofe, wo nächst diesen die Spanier und Italiener sich noch immer eher geltend machen konnten als die Deutschen, konnte nun der deutsche Künstler Unterstützung und Fürsprache nur finden bei den wenigen alten Räthen Maximilian's I., die für diese Zeit des Uebergangs der neuen Regierung vorerst noch unentbehrlich waren und andererseits unsern Dürer vom Hofe des alten Kaisers her kennen mussten: so hat ihm denn der humanistisch gebildete Dalmatiner Jacob de Bannissis durch seinen Secretär die Petition aufsetzen lassen, was die Erledigung der Sache in der Kanzlei wesentlich fördern musste; an Bannissis aber ist Dürer sicher durch Pirkheimer empfohlen worden, der mit jenem eng befreundet war[66]). Die Expedition des genehmigten Gesuchs in der Kanzlei selbst zu fördern, war wieder niemand geeigneter als der Reichsvicekanzler Niclas Ziegler[67]), neben dem Generalschatzmeister Villinger wohl der einflussreichste von allen Räthen Maximilian's.

Dürer hat diesem wichtigen Herrn schon Ende September in Antwerpen ein Angebinde überreicht und dann auch richtig in Köln durch

---

[65]) C. v. Höfler, der Hohenzoller Johann. Abh. der Bair. Academie, hist. Kl., Bd. 19. Abth. II, S. 259 ff. München 1890. Louis Neustadt, Aus der Mappe eines Hohenzollern am ungar. Hofe, Bayreuth 1892, S. 51 f. Märk. Forsch. IV, 344 f. Henne, Hist. du règne de Charles-Quint II, 170, 207, n. 3.

[66]) Vgl. mein Programm über Pirkheimer's und Spengler's Lösung vom Banne S. 12 ff. Dürer zeichnete dafür das Wappen des Bannissis auf den Holzstock, das Wappen mit den drei Löwenköpfen, wie Q. v. Leitner im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. V, S. 339 ff. (Wien 1887) nachgewiesen hat; nur hätte er noch ausdrücklich feststellen können, dass der „Secretär des Bannissis", „das Männchen", das dem Maler seine Supplic aufsetzte und von ihm dafür beschenkt wurde, kein anderer ist, als eben der Erasmus Strenberger, Domherr von Trient, der dort in einem Grabe neben dem Domdechanten Bannissis beigesetzte „intimus familiaris" desselben, dessen Grabschrift Herr v. Leitner mittheilt. Nach meiner genauen Kenntniss aller im Dienste Maximilian's I. und Karl's V. zu jener Zeit vorkommenden Beamten kann ich diese Combination als durchaus zuverlässig bezeichnen. Familiaris bedeutet ja ausserdem in der damaligen Staatssprache den zum Gefolge, zur Kanzlei, zum Hofdienst gehörigen Beamten eines grossen Herrn. — Zu Karl's V. Umgebung und der Stellung der Deutschen an seinem Hofe in jenen Jahren vgl. die Einl. zu meinen Aleanderdepeschen S. 10—18 und zu den „Briefen, Depeschen und Berichten" S. 1—5.

[67]) Leitschuh S. 133 f. macht ihn zugleich zum „spanischen" Vicekanzler, was er natürlich nicht war. Die von ihm gekaufte Standesherrschaft Barr (nicht „Baar") liegt im Unterelsass.

seine Vermittlung das in aller Form ausgefertigte Document erhalten. Aber das Wichtigste, die Unterschrift des von seinen Hofschranzen umlagerten, nur französisch redenden jungen Herrn zu erwirken, an dessen Hofe, wie wir vielfach klagen hören, die Deutschen gar nichts galten, wo auch jene alten Räthe Maximilian's nur eben in den laufenden Reichsgeschäften noch benutzt wurden, um bald abgestossen zu werden, das vermochten nur die einzigen beiden Deutschen fürstlicher Abkunft, die an diesem welschen Hofe ihr Glück machen wollten: der Pfalzgraf Friedrich, der leichtlebige, leutselige Cavalier, und der „Markgraf Hans", der Gemahl „der Königin von Spanien", dem Dürer sogleich bei dem ersten Abstecher an den Hof in Brüssel das Empfehlungsschreiben des Bischofs von Bamberg sammt seiner Kupferstichpassion überreichte, „mein dabei zu gedenken".

Wenn die Herausgeber nach A. Pinchart und Thausing (S. 89, 212) erklären, dieser „Markgraf Hans" „müsse offenbar ein Niederländer und könne dann niemand Anders sein" als der damalige Bürgermeister von Antwerpen, Jan van Ymmersele, mit dessen Amte der Titel eines „Markgrafen des Landes vom Ryen" verbunden war,[68]) und „der sich damals zufällig zu Brüssel aufgehalten haben mag", so ist es wohl überflüssig, angesichts der vorgehenden Darstellung die Unwahrscheinlichkeiten dieser Hypothese weiter zu entwickeln. Ebenso widerspricht es den thatsächlichen Verhältnissen, wenn A. Curtius[69]) meint, Dürer habe durch Vermittlung der Nürnberger Krönungsgesandtschaft, in deren Gesellschaft er vortheilhafter reisen, den Festlichkeiten in Aachen und Köln bequemer beiwohnen konnte, die Bestätigung der Leibrente zu erlangen gehofft. Abgesehen davon, dass diese Herren, wenn auch vielleicht aus persönlicher Freundschaft mit Dürer dazu geneigt, aber jedenfalls doch nicht ermächtigt gewesen sind, für diese Belastung des Stadtsäckels sich auch noch beim Kaiser zu verwenden, so waren sie vor Allem gar nicht in der Lage, sich dem fremden Herrscher so weit zu nähern, die bei den kurzen Anlässen, bei denen sie ihm die Insignien darreichen durften, herrschende Etiquette zu durchbrechen, um ihm ein derartiges privates Anliegen zu empfehlen. Und die Regentin Margarethe sammt ihrem Kammerdiener Etienne Lullier, denen sich Dürer zu demselben Zwecke genähert haben soll, und die ihm später nicht einmal etwas abkaufte, war in diesen deutschen Dingen ohne Einfluss und ohne Kenntniss der einschlägigen Verhältnisse; dass Dürer sie mit einem solchen Ansinnen gar nicht erst behelligt hat, wird ja am besten dadurch bewiesen, dass der Künstler, wie oben gezeigt wurde, die ihm als Deutschem an diesem Hofe sich darbietenden Vermittler und Fürsprecher schon bei seiner Abreise aus der Heimath in's Auge gefasst hat, wenn es auch bei Bannissius eines besonderen „Fürschreibens" von Pirkheimer's Hand nicht bedurft hat.

---

[68]) So auch Leitschuh S. 117, Lange-Fuhse S. 122, Anm. 4. Thausing auch in der 2. Aufl. seiner Dürer-Biographie S. 182.

[69]) Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins IX. (Aachen 1887.) S. 147. 154 ff. 167.

Die Herkunft des Herzog-Albrecht-Epitaphs in der Domkirche zu Königsberg i. Pr.

Von Professor Dr. **K. Lohmeyer** in Königsberg.

In der grossen Zahl von Epitaphien, welche die Wände des Chors der alten Domkirche zu Königsberg zieren, nimmt als anerkanntes Kunstwerk von hohem Werth die hervorragendste Stelle das aus Marmor, weissem, buntem und schwarzem, und aus Alabaster bestehende Denkmal für den Markgrafen Albrecht von Brandenburg, den letzten Hochmeister und ersten Herzog in Preussen, ein, welches in einer Höhe von 44 Fuss die ganze innere Fläche des Ostgiebels bedeckt. Zwar nicht in unmittelbarer Nähe daran, aber auch nicht eben allzu weit von jenem entfernt hängen die Epitaphien der beiden Gemahlinnen Albrecht's, an der Nordwand das seiner zärtlich geliebten ersten Gattin, der dänischen Königstochter Dorothea, an der Südwand das der mit dem Herzoge an einem und demselben Tage gestorbenen Anna Maria, einer geborenen Herzogin von Braunschweig, die beiden letzteren im Grunde nicht viel mehr als die von Architekturwerk und Reliefdarstellungen umschlossenen Gedenktafeln. Sie sind alle zuletzt von August Hagen in seiner „Beschreibung der Domkirche zu Königsberg" (1833) beschrieben und behandelt (S. 173—188), das Denkmal des Herzogs selbst auch auf dem letzten Blatt des dem Buche beigegebenen Atlas in Steindruck abgebildet. — Der Zweck der folgenden Zeilen geht nicht dahin, das Albrechtdenkmal in gleicher Weise von Neuem zu behandeln und künstlerisch zu würdigen — das wäre, so erwünscht und endlich wieder an der Zeit es immerhin sein mag, nicht meine Sache —, ich beabsichtige vielmehr nur auf Grund zufällig gefundenen Actenmaterials die Herkunft desselben wenigstens in etwas aufzuklären, ich hoffe wenigstens den Weg zeigen zu können, auf dem volle Aufhellung zu finden ist.

Nur von dem ältesten jener drei Denkmäler, dem der am 3. April 1547 verstorbenen Herzogin Dorothea gewidmeten Epitaph, vermochte bereits Hagen Genaueres über die Herstellung, über Erfinder und Verfertiger, zu berichten. Den Entwurf dazu hat der schon früher öfter für Herzog Albrecht arbeitende, aber gerade in jener Zeit aus königlich dänischen in herzoglich preussische Dienste übergetretene „Kupferstecher und Kunstmaler" Jakob

Binck[1]) gefertigt, und nach diesem ist das kleine Werk unter Binck's eigener Aufsicht während des Jahres 1549 in einem der vielen Bildhauerateliers zu Antwerpen, die vielfach solche Arbeiten auf Bestellung übernahmen, angefertigt worden. Da aber Binck sich aus den Niederlanden zunächst wieder nach Kopenhagen begeben musste und dort noch durch einige Arbeiten festgehalten wurde, so verzögerte es sich bis in das Jahr 1552, bis das Denkmal nach Königsberg gebracht und hier „aufgerichtet und an gebürende Stelle gesetzt" werden konnte. — Ueber das Epitaph der Herzogin Anna Maria weiss Hagen für diesen Punkt nur die Vermuthung auszusprechen, dass „der Künstler (er meint Binck) es muthmasslich mit dem Fürsten besprochen hätte, dass seiner zweiten Gemahlin einst eine Gedächtnisstafel, ganz ähnlich der der Markgräfin Dorothea, errichtet werden sollte"; irgendwelche positive Angaben fehlten ihm hier gänzlich.

In Bezug auf das grosse Albrechtdenkmal selbst endlich reichte Hagen's Kenntniss nur insofern um ein Weniges weiter, als die auf dem obersten Giebelfelde stehende Jahreszahl 1570 wenigstens das Jahr der Vollendung angiebt, und als eine jedenfalls erst nach dem Tode des Herzogs, aber wohl vor der Aufrichtung des Denkmals niedergeschriebene Angabe in dem Tagebuche des herzoglichen Leibarztes berichtet, dass jener schon bei Lebzeiten an ein Epitaph für sich selbst, wie eben auch für seine noch lebende zweite Gattin, gedacht hat; nur ist freilich, was dort als sein Lieblingsgedanke dabei angegeben wird, dass sein eigenes Standbild zwischen denen der ihm über Alles theuren Männer Luther und Melanchthon zu stehen kommen sollte, bei dem jetzt vorhandenen Werke nicht zur Ausführung gekommen — wie Hagen meint, mit Zustimmung des Herzogs selbst. Wegen der starken äussern Uebereinstimmung in der Anordnung der Gedächtnisstafeln der beiden Fürstinnen und ebenso wegen einiger künstlerischen Eigenthümlichkeiten des Albrechtdenkmals fühlte sich Hagen, wenn auch allerdings nicht mit unbedingter Sicherheit, „gedrungen, Jakob Binck als den Meister aller drei Werke zu bezeichnen", wenn derselbe auch 1570 nicht mehr am Leben, sondern nicht lange vor dem 26. August des vorhergehenden Jahres gestorben war.[2]) Da er es ferner für „nicht glaublich"

[1]) Was über diesen recht bedeutenden und nach Sitte seiner Zeit mehrseitigen Künstler bekannt ist, beruht immer noch ganz und gar auf der ausführlichen Darstellung, welche ohne Angabe des Verfassers im „Nye Danske Magazin", I (1794) S. 321—364 abgedruckt ist, und auf der leider lange nicht alle Urkunden wiedergebenden deutschen Bearbeitung dieses Aufsatzes von Mehmel in „Neue Miscellaneen artistischen Inhalts" von Meusel, 8. Stück (1798) S. 1021—1039. Auch Hagen, S. 157—167, folgt dieser Quelle und fügt nur im Weitern, bei Gelegenheit der Arbeiten im Königsberger Dom, welche er Binck zuschreiben zu müssen glaubt, einiges Neue aus hiesigen Archivalien hinzu.

[2]) Nach den Worten „unlängst von diesem Jammerthal geschieden" in einem herzoglichen Schreiben vom 26. August 1569 lässt sich doch viel eher auf eben dieses Jahr als mit Hagen (S. 166) auf 1568 als das Todesjahr des Künstlers schliessen. Die früher allgemeine Annahme, Binck sei „ungefähr" 1560 gestorben, ist damit gänzlich abgethan.

findet, dass das umfangreiche Kunstwerk „in dem Zeitraum von zwei Jahren“ nach dem am 20. März 1568 erfolgten Tode des Herzogs hergestellt sein sollte, so ist es ihm „wahrscheinlich“, dass die Arbeit an demselben schon früher begonnen haben müsse, und wenn er endlich „die Bildhauer in Antwerpen“ mit der Herstellung des Denkmals beschäftigt sein lässt, so hat er auch hiefür keine bestimmten Nachrichten gefunden, wenigstens giebt er keine an, sondern schliesst dies im Wesentlichen aus dem Vorgange mit dem Epitaph Dorothea's und aus dem, was ihm auch sonst bereits über diese Beschäftigung der Antwerpener Künstler bekannt war (S. 169 ff.).[3])

Das königliche Staatsarchiv zu Königsberg birgt eine culturhistorisch nach den verschiedensten Richtungen hin überaus wichtige Quelle in den mit der Bezeichnung „Ausgabegeld“ versehenen Folianten, welche bald nach dem Anfange der herzoglichen Zeit beginnen und bis in das 17. Jahrhundert hineinreichen, Büchern, in welche alle Ausgaben des herzoglichen Hofes in sachlicher Ordnung, in den einzelnen Abtheilungen aber wieder in chronologischer Reihenfolge (zwar nicht nach Tagen, sondern nach Wochen), auf Grund der Tageskladden und anderer Beläge eingetragen sind. Früher garnicht beachtet und benutzt, haben dieselben in letzter Zeit bereits zu manchen schönen Arbeiten, zumal auf den Gebieten der Kunst und der höheren Gewerbe, werthvolle Beiträge geliefert. Dieselben für andere Zwecke durchmusternd, fand ich darin die folgenden auf unser Albrechtdenkmal bezüglichen Einträge.[4])

Zum Jahre 1568:

(Blatt 9.) 39. Woche. 660 Mark an 400 Thalern auf meines gnädigen Herr Epitaphium. Ist für 2000 Thaler zu machen verdingt, und ist dies Michaelis der erste Termin; empfing Hans Dewille den 5. October; restet noch 1600 Thaler.

45. Woche. 660 Mark an 400 Thalern (zu 33 Groschen). Hans Dewiele [so] wegen des Epitaphii den 17. November. Hat hiermit 800 Thaler empfangen; restet ihm noch 1200 Thaler. Relatione des Herrn Burggrafen.

(Auf der folgenden Seite.) 49. Woche. 660 Mark an 400 Thalern Hans Dewille. Den dritten Termin wegen des Epithaphii empfing er den 30. December; hat hiermit 1200 Thaler empfangen.

Zum Jahre 1569:

(Blatt 24.) 51. Woche. 495 Mark an 300 Thalern auf meiner gnädigen Frau sel. Gedächtniss Epitaphio dem Bildhauer zu Andtorff[5]) laut des

---

[3]) Auch in dem eben erschienenen, Königsberg selbst gewidmeten neuen Bande von Bötticher's „Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen“ ist unser Gegenstand nicht weiter berührt, doch ist eine Photographie des Epitaphs beigegeben.

[4]) Die Archivalien gebe ich des leichtern Verständnisses wegen in der heutigen Schreibweise wieder.

[5]) Mit dieser seltsamen Namensverstümmelung benannten die Deutschen jener Zeit Antwerpen (= an der Werp).

Contracts durch Hans Dewille ausgegeben, welches für 530 Florin Corrent verdungen; und restet ihm noch 88 Mark.

394 Mark auf meines gnädigen Herrn Epitaphio dem Bildhauer zu Andtorff durch Hans Dewille ausgelegt. Hat hiermit 1838 Thaler 26 Groschen empfangen und restet ihm noch 161 Thaler.

Zum Jahre 1570:

(Blatt 18.) 353 Mark 39 Schilling[6]) an 214 Thalern 11 Groschen, den letzten Termin wegen der Epitaphien, empfing Hans Dewille den 15. April und hat hiermit für meines gn. Herrn Epitaphium empfangen 3299 Mark 39 Schilling und für meiner gn. Frau 583 Mark.

(Blatt 181.) 221 Mark 15 Schilling Fracht dem Schiffer von Dartt[7]) wegen des Epitaphii den 2. October; also hat Hans Dewille mit ihm gedungen; Herrn Burggrafen laut Zettels.

7 Mark 6 Schilling den Bootsleuten, von den Steinen auszusetzen [so!]; der Baumeister hat also mit ihnen verdungen, damit nichts gebrochen [werde]; sammt dem Primgelde[8]) — zusammen 228 Mark 21 Schilling.

(Blatt 182.) 44. Woche. 83 Mark 7 Schilling 3 Pfennig hat Hans Dewille in Allem zu Andtorff ausgegeben wegen des Epitaphii laut Zettels, als für Zoll, Stroh, Binsen, Matten, auch Fracht von Andtorff nach Dartt. Herrn Burggrafen laut Zettels.

(Blatt 405.) 38 Woche. 10 Mark 36 Schilling Kostgeld dem Schiffer wegen 2 Gesellen, welche das Epitaphium hergebracht, jeder 4 Wochen zu 24 Stüber.[9])

(Blatt 409.) 60 Mark 3 Schilling Robert, 34 Mark 12 Schilling Niklasch aus Andtorff } beiden Steinhauern beim Epitaphio auf Rechnung durch Hans Dewille.

Später wurden gelegentlich noch die folgenden aufklärenden und ergänzenden Briefe[10]) gefunden, deren Inhalt hier zunächst theils wörtlich, theils auszüglich mitgetheilt sein soll.

Am 17. August 1569 schreibt der junge Herzog Albrecht Friedrich oder vielmehr, wie auch in den meisten anderen Briefen, im Namen des

---

[6]) Die preussische Mark hattte 60 Schilling oder 20 Groschen.

[7]) Nach einer freundlichen Mittheilung des Stadtarchivars von Antwerpen, Jos. v. d. Branden, ist dieser auf Karten und in geographischen Hilfsbüchern unauffindbare Name mit Sicherheit auf Dordrecht zu deuten, „dessen Namen früher und heute noch, wie mir der Herr schreibt, verkürzt geschrieben und ausgesprochen wird und dann Dordt lautet“.

[8]) Primgeld (Primage) ist nach Schiller und Lübben, Mittelniederdeutsches Wörterbuch, „die Belohnung des Schiffers für die Aufsicht über die Ladung“.

[9]) 20 Stüber machten einen holländischen Gulden (Current) aus.

[10]) Diese Briefe, von denen ich früher einmal gelegentlich (in meiner Geschichte des Buchdrucks u. s. w. im Herzogthum Preussen, 1. Abtheilung, im Archiv für Geschichte des Deutschen Buchhandels, XVIII, 1896, S. 133 Anm. 56) zu bedauern hatte, dass sie seit einiger Zeit „unauffindbar verlegt“ wären, sind, was ich hier gern ausdrücklich bemerke, soeben wieder zu Tage gekommen.

noch unmündigen Fürsten die vormundschaftliche Regierung an die Königin von England: um den vor etwa einem Jahre gestorbenen Aeltern ein Denkmal zu setzen, habe er durch seinen Diener Johannes de Willer [der Brief ist lateinisch geschrieben] bei einem Bildhauer in Antwerpen ein Epitaph[11]) bestellen lassen; da er aber nun von diesem erfahren habe, dass das Werk aus Mangel an Alabaster[12]) nicht fertiggestellt werden könne, so bittet er die Königin zu gestatten, dass wenigstens auf einem einzigen Schiffe (vel una navi) nur so viel davon, als noch nöthig sei, aus ihrem Reiche ausgeführt werden dürfe. Dieses Gesuch ging mit einem vom folgenden Tage datirten deutschen Begleitschreiben, in welchem der herzogliche Agent Hans von der Wille genannt wird, an den Antwerpener Kaufmann Hans van Achteln, der auch sonst Beziehungen zu Königsberg hatte, damit es dem dortigen Künstler, natürlich zu eigener Verwendung, übergeben würde.

Am 7. Januar des folgenden Jahres (1570) ergeht an den Herzog von Alba, den Statthalter der spanischen Niederlande, unter dem Namen Albrecht Friedrich's ein wiederum in lateinischer Sprache abgefasstes Schreiben, in welchem derselbe zuerst an den vor etwa zwei Jahren an einem und demselben Tage erfolgten Tod der Aeltern des Schreibers erinnert und von dem erwähnten Auftrage des herzoglichen Bevollmächtigten Johannes de Willer wegen des Denkmals sowie von dem Gesuch an die englische Königin wegen des noch fehlenden Alabasters in Kenntniss gesetzt wird; aus Mangel an diesem Material könne eben nicht die letzte Hand an das Werk gelegt werden. Zwar solle, wie der Agent berichte, von diesem Stein in England genug vorhanden sein, weil aber Alba den Handel der Niederländer (der homines inferioris Germaniae, wie es da heisst) mit den Engländern verboten habe, so solle davon nichts von England aus dort eingeführt werden dürfen: Alba wolle nun ausnahmsweise wenigstens nur so viel Alabaster, als zu dem Werke noch nöthig sei, hereinzubringen erlauben. — Dass der Agent, wie schon aus dem Wortlaut dieses Schreibens geschlossen werden darf, die Nachricht von den Schwierigkeiten für die Alabastereinfuhr in der That persönlich nach Königsberg gebracht hat, wird zur Gewissheit durch ein anderes Schreiben vom 23. April erhoben, in welchem dem Könige von Dänemark die Aufträge angezeigt werden, die des Herzogs Diener Johan de Willr (so wird er in dem deutschen Schriftstück genannt), der in Geschäften wieder nach den Niederlanden reist, auch an den König mitbekommen hat.

Das letzte unmittelbar zur Sache gehörige herzogliche Schreiben, welches vorliegt, vom 8. August 1570, ist an den in Antwerpen weilenden Agenten selbst, der hier, in dem deutschen Brief, Johan [so] de Wilda genannt wird, gerichtet und lautet wörtlich: „Du weisst dich zu erinnern,

---

[11]) So (nicht zwei) steht in der That an beiden Stellen des vorliegenden Conceptes.

[12]) In dem Entwurf steht zwar im Text *marmor*, eine andere, gleichzeitige Hand hat aber dafür *Alabastri lapidis* an den Rand gesetzt.

welchermassen du unserer in Gott ruhenden Aeltern Epitaphium zu bestellen über dich genommen, dazu du dann nicht allein Vorschrift an die Königin von England, den Duca de Alba u. A. mehr wegen des Alabasters mit dir von hinnen genommen, sondern auch ein ziemlich Stück Geldes empfangen. Wollen uns auch versehen, [dass] du demselben mit allem Fleiss soviel möglich nachgesetzt haben werdest. Nachdem wir aber bis anher von dir kein Schreiben überkommen, und wie es darum gelegen, das Epitaphium gefertigt oder angefangen oder nicht, oder wie es eine Gestalt hat, nicht wissen können, so wollen wir dich hiermit deiner Zusage und, was du über dich genommen, erinnert haben, mit gnädigem Befehl, du wollest nochmal, wo es nicht bereits geschehen, daran sein, dass das Epitaphium mit dem Ersten vollzogen und gefertigt, auch anher gebracht]werde], dass uns daran kein Schaden beigefügt möge werden, uns auch bei erster, schleuniger Botschaft verständigen, was du bisher darin geschafft, und wie weit du es gebracht, oder wie es allenthalben eine Gelegenheit darum hat, darnach wir uns zu richten u. s. w."

* * *

Der äussere Verlauf der Denkmalsangelegenheit stellt sich, wenn wir die Eintragungen in die Hofhaltungsausgabebücher mit den leider nur wenigen Briefen zusammenstellen, etwa folgendermassen heraus.

Vor allen Dingen wird jene Meinung Hagen's, dass zwei Jahre zur Herstellung eines so gewaltigen Werkes nicht ausgereicht haben könnten, und ebenso seine Auffassung, dass schwerlich „die Regierung zur Zeit der Minderjährigkeit Albrecht Friedrich's einen so grossartigen Eifer das Andenken des Seligen zu ehren gezeigt haben sollte", nach unseren Vorlagen doppelt widerlegt. Mag immerhin der alte Herzog Albrecht mit seinem Hofkünstler Binck über den Entwurf zum eigenen Gedächtnissdenkmal, wogegen gewiss nichts einzuwenden ist, und über einzelne genauere Punkte verhandelt haben, der Auftrag zur Ausführung ist nicht mehr von ihm selbst gegeben, sondern die Anregung dazu ist unmittelbar nach dem Tode der Aeltern von dem in der Regierung folgenden Sohne Albrecht Friedrich, der bei einem Alter von funfzehn Jahren doch wohl schwerlich zu jung zu einem solchen Gedanken war, sich auch damals noch der völligen Gesundheit seines Geistes erfreute, ausgegangen, die die Vormundschaft und Regierung führenden Regimentsräthe aber haben seinem natürlichen Wunsche bereitwilligst nachgegeben und ihm darin ihre amtliche Unterstützung gewährt. Spätestens im Frühsommer 1568 ist ein herzoglicher Agent mit dem entsprechenden Auftrage[13]) nach Antwerpen gegangen und hat mit

[13]) Dass, wie aus den Acten hervorgeht, der Agent auch zugleich den Auftrag wegen des kleinern Epitaphs für die Mutter — Albrecht Friedrich war der zweiten Ehe entsprossen — mitgenommen hat, mag wenigstens an dieser Stelle, da Hagen von alledem nichts berichtet, noch besonders erwähnt werden, und ebenso

dem Inhaber eines der zahlreichen dortigen Bildhauerateliers das grosse Werk um den Preis von 2000 Thalern (d. i. 3300 Mark preuss.) verdungen, worauf die Arbeit so schnell gefördert wurde, dass das Kunstwerk jedenfalls in nicht viel mehr als zwei Jahren hergestellt werden konnte. Ob die Termine, an welchen nach den oben mitgetheilten Einträgen der Hofausgabebücher der Agent je etwa ein Fünftel des Gesammtpreises erhalten hat — zu Michaelis, Mitte Novembers und um Weihnachten 1568, zu Ende des folgenden Jahres und im April 1570 —, auch nur einigermassen den allmählichen Fortschritt des Werkes bezeichnen, lässt sich natürlich mit Bestimmtheit nicht sagen. Wir erinnern uns nur, dass das Gesuch an die englische Königin vom 17. August 1569, sie wolle die Ausfuhr eines kleinen Postens Alabaster aus ihrem Reiche[14]) gestatten, bereits damit begründet wird, dass das Kunstwerk aus Mangel an diesem Stein nicht fertiggestellt werden könne, und dass es fünf Monate später, offenbar nach Gewährung jenes Gesuches, in dem Schreiben, durch welches Herzog Alba darum angegangen wird, trotz seines gegen die Engländer erlassenen Handelsverbotes die Einfuhr des nöthigen Steines zu erlauben, in dieser Beziehung noch etwas bestimmter heisst, ohne dieses Material sei es unmöglich, die letzte Hand daran zu legen (supremam manum imponere). Sei dem wie ihm wolle, jedenfalls konnte das fertige Denkmal im August 1570 seine Reise von Antwerpen nach Königsberg antreten.

Diese auf den ersten Blick in der That gar schnell erscheinende Fertigstellung des gewaltigen Werkes, an der wir ja auch Hagen ganz besonders Anstoss nehmen sahen, verliert indes alles Auffällige, wenn man bedenkt, dass es sich hierbei nicht um ein Kunstwerk aus einem einzigen Stück handelte, sondern dass das Epitaph aus vielen kleineren Theilen der verschiedensten Art besteht, an welchen zu gleicher Zeit viele Hände arbeiten konnten, ja man kann sagen, Künstler verschiedener Fähigkeiten betheiligt sein mussten. Da galt es in erster Reihe die lebensgrosse Portraitstatue des vor dem Betaltar knieenden Herzogs selbst darzustellen, sodann mehrere Statuen biblischer Könige, einige Reliefdarstellungen, den Sarkophag, endlich das mannichfaltige Architekturwerk an Sockel, Gesimsen, Säulen, Bogen u. s. w., sowie manches andere Beiwerk.

---

dass der für dasselbe ausbedungene Gesammtpreis nur 583 Mark preuss. betragen hat, wovon (nach den obigen Angaben der Rechnungsbücher) gegen Weihnachten 1569 der Haupttheil im Betrage von 495 Mark zur Zahlung kam, der kleine Rest von 88 Mark im April des folgenden Jahres. Die Gedächtnisstafel war also gleichzeitig mit dem Albrechtdenkmal fertiggestellt; über ihre Beförderung an den Bestimmungsort und ihre Aufstellung geben die mir zu Gebote stehenden Archivalien auch nicht einmal eine Andeutung, ausser dass die Fracht für dieses kleine Stück nur 15 Mark 40 Schilling (= $8^1/_2$ Thaler) betragen hat.

[14]) Auch bei dem Denkmal für König Friedrich I. († 1533) von Dänemark hatte sich die Fertigstellung etwas verzögert, weil der Stein, aus dem das daraufliegende Bildniss des Königs hergestellt werden sollte, nicht so schnell, wie erwünscht war, aus England her beschafft werden konnte. Vergl. Nye Danske Magazin, I S. 358.

Von dem Fortschreiten in der Fertigung des Albrechtdenkmals hat man aber doch, wie ja aus dem Obigen unzweideutig hervorgeht, in Königsberg stets volle Kenntniss gehabt. Auch ist der vermittelnde Agent nach Andeutungen in den Briefen in der Zwischenzeit offenbar nicht fortdauernd in Antwerpen geblieben; nach den Eintragungen der Rechnungsbücher vollends muss man fast annehmen, dass er die einzelnen Theilzahlungen immer persönlich in Empfang genommen hat, denn sie alle lauten wörtlich übereinstimmend mit der letzten, vom 15. April 1570, und gleich nach dieser wenigstens hat er eine Seereise nach den Niederlanden angetreten und dabei auch, wie das herzogliche Schreiben vom 23. April zeigt, Aufträge an den König von Dänemark mitgenommen. Dazu will dann nun aber der an den Agenten gerichtete Brief vom 8. August desselben Jahres, der oben wörtlich wiedergegeben ist, ganz und gar nicht passen, insofern es darin nicht blos heisst, dass der Schreiber, als welcher in dem vorliegenden Entwurf wieder der junge Herzog selbst erscheint, noch keine Nachricht von jenem erhalten habe, sondern dass er überhaupt nicht einmal wisse, „wie es um das Epitaphium gelegen, ob es gefertigt oder angefangen sei oder nicht“: also nicht einmal, ob das bestellte Werk, das in jener Zeit thatsächlich fertig war, auch nur erst angefangen sei, will der Schreiber wissen. So viel ist sofort ersichtlich: dieses Schreiben kann auf keinen Fall von derselben Stelle herrühren wie die übrigen. Da hier eine Fälschung nicht vorliegen kann, einfach weil jeder verständige Grund dazu fehlt, da auch nicht daran zu denken ist, dass etwa Albrecht Friedrich bisher die ganze Angelegenheit selbstständig und für sich allein betrieben haben, die Regimentsräthe aber gerade in diesem Augenblick sich durch irgendeinen Umstand veranlasst gesehen haben sollten, auch ihrerseits in die Sache vermeintlich fördernd einzugreifen, so bleibt kaum ein anderer als der umgekehrte Erklärungsversuch übrig. Wer die damaligen Verhältnisse am Königsberger Hofe und in der preussischen Regierung kennt, wird unsere Annahme nicht verwunderlich finden, dass die Regimentsräthe, die von Anfang an gegen ihr fürstliches Mündel überall eigenmächtig genug, oft fast gewaltthätig verfuhren, auch diese Sache, nachdem sie einmal angeregt und geschäftlich in ihre Hand gekommen war, ganz allein geführt und den jungen Fürsten nicht einmal über den Fortschritt des ihm am Herzen liegenden Werkes auf dem Laufenden zu erhalten für nöthig befunden haben mögen. Statt sich zuerst an die ihm stets wenig angenehmen Herren mit einer Anfrage nach dem Stande der Sache zu wenden, hat dieser sofort — so will es uns scheinen — jenen Briefentwurf, als ihm die Angelegenheit einmal in Erinnerung kam oder gebracht wurde, aufsetzen lassen; abgegangen mag das in der That des Grundes und des Zweckes entbehrende Schreiben garnicht einmal sein.[15])

---

[15]) Gerade in dieser Auffassung könnte man auch noch durch den Kanzleivermerk bestärkt werden, welcher sich unter dem Briefentwurf befindet. Dieser lautet: „Commis[sione] D[omini] Secreta Cas[par] Darg[itz]“, d. h.: auf den ge-

In Stroh, Binsen und Matten gut verpackt und wohl erhalten, langte das Albrechtdenkmal nach vierwöchentlicher Seefahrt vom Hafen Dordrecht aus, wohin es von Antwerpen wohl zu Lande geschafft worden war, in der vorletzten Septemberwoche (1570) in Königsberg an. Nachdem die einzelnen Theile von zwei eigens dazu ausgewählten geschickten Bootsleuten, die für diese Leistung 7 Mark 6 Schilling erhielten, ausgeladen waren, wurden sie sicher sofort an ihren eigentlichen Bestimmungsort, zum Dome im Kneiphof, geschafft und dort von zwei „Gesellen" des Antwerpener Meisters, den beiden „Steinhauern" Robert und Niklasch, die mit demselben Schiffe mitgekommen waren, kunstgerecht zusammengefügt und aufgestellt. Der preussische Agent hatte schon in Antwerpen für Zoll, also doch für Ausfuhrzoll (oder vielleicht Einfuhrzoll für den englischen Stein?), ferner für die zur Verpackung nöthigen Materialien und für die Fracht bis zum Hafenorte 83 Mark 7 Schilling 3 Pfennig ausgelegt, die ihm die herzogliche Rentkammer zu ersetzen hatte. Der Schiffer erhielt für die Fracht von Dordrecht aus nicht weniger als 221 Mark 15 Schilling und dazu 10 Mark 36 Schilling an vierwöchentlichem Kostgeld für die beiden Steinhauer. Unter diesen aber muss Robert der geschicktere gewesen sein, eine höhere gewerbliche Stellung gehabt haben, da er fast doppelt so viel Bezahlung empfing wie sein Genosse: er 60 Mark 3 Schilling, Niklasch nur 34 Mark 12 Schilling.

* * *

Nach dieser Darstellung der äussern Geschichte des Epitaphs bleiben noch zwei andere Fragen zu beantworten übrig. Zuerst die an sich selbst von nicht eben grossem Belang: wer und was war jener herzogliche Agent, der eine Vermittelung in einer so hervorragenden Kunstangelegenheit übernehmen und diese selbst in gewisser Beziehung doch auch leiten konnte?

In den Rechnungsbüchern steht bei dem Namen dieses Mannes niemals irgendeine Bezeichnung, während er in den vorliegenden amtlichen Schreiben stets nur ein herzoglicher „Diener", einmal auch „Diener und Bevollmächtigter" (servitor et mandatarius) genannt wird. Vielleicht aber gelingt es, mit Hilfe des Namens etwas weiter zu kommen. In den Rechnungseintragungen heisst der Agent stets Hans Dewille. Diese Namensform, dann das Hans von der Wille in dem Briefe an den Antwerpener Handelsherrn van Achteln und das Johan de Wilda in dem auch sonst, wie wir gesehen haben, eine gewisse sachliche Schwierigkeit bietenden deutschen Schreiben an ihn selbst (vom 8. August 1570) brachten mich zuerst auf den Gedanken, dass wir es hier mit einem Manne aus der littauischen Hauptstadt Wilna, die in preussischen Schreiben jener Zeit ge-

---

heimen Befehl des Herrn hat es Kaspar Dargitz geschrieben, während sonst noch einer oder mehrere Hofbeamten gewissermassen als gegenzeichnend unter solchen Entwürfen aufgeführt zu werden pflegen.

wöhnlich lateinisch Wilda und deutsch Wilde (auch Wille) genannt wird, zu thun haben müssten. Von den drei anderen oben mitgetheilten Schreiben haben dagegen die beiden lateinischen (an Alba und an die englische Königin) Johannes de Willer und der deutsche (an den König von Dänemark) Johan de Willr (so!). Wenn nun auch die Annahme, dass einem Königsberger Schreiber statt des ihm weniger gewohnten de Willer, über dessen Herkommen er gewiss nicht weiter nachdachte, leicht das sehr geläufige und bekannte Wille und weiter Wilda in die Feder kommen konnte, sicherlich keine zu fern liegende und gesuchte wäre, so würden doch, ich will es nicht leugnen, die drei Briefe allein kein zwingender Beweis dafür sein, dass Willer (oder irgendeine ähnliche Form) der richtigere Name sein müsste. Die folgende Thatsache aber glaube ich als in diesem Sinne entscheidend ansehen zu dürfen.

Am 9. April 1575 hat ein Abgesandter des Königs Friedrich II. von Dänemark dem Herzoge ein königliches Schreiben folgenden Inhalts vorgetragen. Vor etwa sieben Jahren[16]) habe der König seinem damaligen Goldschmied Hans de Willers ein Epitaph seines königlichen Vaters in Antwerpen zu bestellen aufgetragen, ihm auch dazu 2000 Thaler eingehändigt. Später aber habe er gehört, dass Willers zwar einen Bildhauer dort gedungen, ihm jedoch nur 400 Florin Current (d. i. holländisch) auf die Hand gegeben und dabei erzählt hätte, er selbst hätte vom Könige noch gar kein Geld erhalten, sondern jene 400 Gulden aus dem Eigenen vorgestreckt; und nicht genug damit, hätte der Agent dem Künstler ein Schriftstück abgelockt, dass diesem bereits das Doppelte, 800 Florin, ausgezahlt wären. Da nun der betrügerische Agent jetzt unter dem Herzog wohnhaft sei, so bittet der König, weil seine eigene Ehre daran hafte, jenen zur Verantwortung zu ziehen und in Strafe zu nehmen. Was darauf von Seiten der preussischen Regierung etwa erfolgt ist, lässt sich vorläufig nicht sagen, ist auch für unsere Zwecke ohne Belang. Wenn wir uns aber erinnern, dass gerade in den Jahren 1568 und 1569 der preussische Agent mit so gut wie gleichem Namen in ganz gleicher Angelegenheit mehrmals von Königsberg nach Antwerpen gereist ist, und dass für diese Reise der über Kopenhagen führende Seeweg die gewöhnliche Strasse war, endlich dass „de Willer“ im April 1569 auch bestimmt diesen Weg genommen, sogar den dänischen König selbst zu sprechen Gelegenheit gehabt hat, wenn wir ferner erwägen, dass man auch in Königsberg mit einem solchen, in das Gebiet der höhern Kunst schlagenden Auftrage doch schwerlich irgendeinen beliebigen politischen Agenten betraut haben wird, dass dagegen die Goldschmiede jener Zeit in der engsten Berührung zur Kunst standen, so dürfte wohl bei der nahen Uebereinstimmung der in beiden Fällen überlieferten Namen die Annahme ziemlich gerechtfertigt

[16]) Das kleine, noch dazu durch das vorstehende „ungefähr“ gemilderte Versehen, welches, da König Christian III. erst 1569 gestorben war, in den sieben Jahren liegt, wird wohl keinen sonderlichen Anstoss erregen.

erscheinen, dass wir hier stets eine und dieselbe Persönlichkeit, eben den bisher in dänischen Hofdiensten stehenden Goldschmied Johann de Willers (vielleicht einen geborenen Franzosen oder französischen Niederländer mit Namen Villiers oder so ähnlich) vor uns haben. Bei der nahen verwandtschaftlichen Beziehung zwischen den beiden fürstlichen Höfen kann wohl auch diese Erscheinung, die einigermassen an die beiderseitigen Beziehungen Binck's erinnert, in keiner Weise auffallen. Bald darnach aber muss es der Mann, offenbar wegen der gegen seinen König verübten Unterschlagung, von welcher man in Königsberg erst später erfuhr, für gut befunden haben, den dänischen Boden zu verlassen und sich nach Preussen zu flüchten. Bei dem ihm vom Herzoge gewordenen Auftrage hat er sich einer ähnlichen Untreue allerdings nicht schuldig gemacht.

Ist diese Vermuthung wegen des Vermittlers richtig, so dürfte dieselbe vielleicht auch zur Beantwortung der zweiten Frage, auf die Spur des ausführenden Künstlers führen. Der Agent hat zwei Aufträge von grosser Bedeutung nach Antwerpen überbracht, beide zufällig auch zu dem gleichen, für die damalige Zeit recht hohen Preise von 2000 Thalern; wie er vom Könige für das väterliche Denkmal (nach jenem Schreiben aus dem April 1575) einen Entwurf mitbekommen hat,[17]) so ist es sicher auch bei dem preussischen Auftrage der Fall gewesen; die beiden darauf hin geschaffenen bildnerischen Werke, das gewaltige Epitaph für den preussischen Herzog im Königsberger Dom, ebenso wie das Grabdenkmal für den dänischen König im Dom zu Roeskilde, sind auch in ihrer Mache unstreitig Kunstwerke von hervorragendster Bedeutung. Das letztere Bildwerk, das Monument für den Dänenkönig Christian III., den Schwager des ein Jahr früher verstorbenen Herzogs Albrecht, ist nun aber, wie feststeht und bekannt ist, eine Arbeit aus der Künstlerwerkstatt des im Jahre 1575 gestorbenen Architekten und Bildhauers Cornelius II. Floris de Vriendt, des bedeutendsten unter den drei gleichnamigen Antwerpener Künstlern — Vater, Sohn und Enkel —, desselben, der zugleich durch seine künstlerischen und durch seine schriftstellerischen Werke der Schöpfer der Renaissance in den damaligen katholischen, spanischen Niederlanden geworden ist.[18]) Was liegt da näher als die Voraussetzung, dass der Agent mit seinen beiden Aufträgen vor eine und dieselbe Thüre gegangen sein wird, dass, wenn er mit dem könig-

---

[17]) Auch für das Grabmal König Friedrich's I., welches etwa zwanzig Jahre nach dem Tode desselben (1552) ebenfalls in den Niederlanden gefertigt ist, hat ein heimischer Entwurf, und zwar von Jakob Binck selbst, vorgelegen. Vergl. Nye Danske Magazin, I S. 362.

[18]) Für Cornelius Floris den Sohn, von dem jede belgische Kunstgeschichte, zumal für die Renaissancezeit, ausführlich zu handeln hat, sei hier nur auf den Artikel von P. Génard in der Biographie nationale . . . de Belgique, I (1880) hingewiesen, besonders Sp. 133. — Hier erfahren wir übrigens auch, dass der Künstler das königliche Denkmal, doch offenbar, weil wegen der Unterschlagung des bedungenen Preises durch den Agenten die Bezahlung zunächst unterblieb, hatte verpfänden müssen, und dass die Wittwe es erst nach seinem Tode ausgelöst hat.

lichen Denkmal den in seiner Werkstatt vielfach mit solchen Arbeiten beschäftigten grossen Cornelius Floris betraut hat, der Auftrag des vorigen Jahres sicher an derselben Stelle seine Erledigung gefunden haben wird? Dazu noch eine vielleicht doch nicht so ganz unwichtige Kleinigkeit. Hatte Willer für das preussische Epitaph die verabredeten Zahlungstermine immer pünktlich eingehalten, so konnte es ihm, als er dem Künstler ein Jahr später die neue grosse Aufgabe übertrug, um so leichter werden, das Vertrauen desselben zu gewinnen und bei der Bezahlung für den Dänenkönig Winkelzüge zu machen, Vorwände zu Verschleppungen und schliesslich zu Zahlungsverweigerungen zu finden und sich für sie Glauben zu verschaffen.

* * *

Das Endergebniss unserer ganzen Betrachtung kommt nun, das kann und soll natürlich nicht geleugnet werden, in der Hauptsache, d. h. in der Beantwortung der wesentlichsten Frage, wer der geistige und wer der darstellende Schöpfer des Königsberger Albrechtdenkmals gewesen sei, immerhin über Vermuthungen noch gerade nicht hinaus. Aber das jetzt vorliegende, zumal eben das neu gewonnene Actenmaterial[19]) gestattet doch, wie ich gezeigt zu haben hoffen möchte, wenigstens Vermuthungen, denen man nicht allen Anspruch auf Richtigkeit oder doch auf einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit wird streitig machen dürfen.

Die Ansicht August Hagen's, dass der Entwurf zu dem Epitaph von Jakob Binck herrühren müsse, ist allerdings durch historische Zeugnisse nicht geradezu bekräftigt, aber doch auch nicht im Mindesten wankend gemacht. Ein künstlerisch fachmässiges Urteil über die Zusammengehörigkeit und Verwandtschaft unseres Kunstwerks mit anderen derartigen Arbeiten, die entweder erwiesenermassen, oder doch aller Wahrscheinlichkeit nach auf den genannten Künstler als ihren Erfinder zurückzuführen sind, abgeben zu wollen, liegt mir durchaus fern, ich möchte aber doch wenigstens auf das hinweisen, was der offenbare Augenschein zeigt: von den beiden Haupttheilen des Epitaphs finden wir den Sarkophag mit allen seinen Nebenfiguren an dem Grabdenkmal König Friedrich's I. zu Schleswig[20]) wieder und die vor dem fast gleich geformten Betpult knieende Fürstenfigur mit dem beigesetzten Helm auf dem Grabmal Christian's III. im Dom zu Roeskilde.[21]) Die von mir oben unter Beweis gestellte weitere Vermuthung aber, dass auch das Königsberger Kunstwerk, wenn auch nicht

---

[19]) Anfragen an das Staatsarchiv in Brüssel und an das städtische Archiv in Antwerpen selbst sowie an die Reichsarchive in Kopenhagen und in London fanden zwar überall das liebenswürdigste Entgegenkommen, hatten aber nirgends einen thatsächlichen Erfolg, ein deutlicher Hinweis vollends auf den ausführenden Künstler konnte auch an keiner dieser Stellen gefunden werden.

[20]) Abgebildet bei Haupt, die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein, II (Kiel 1888) S. 308/9.

[21]) Abgebildet bei Friis, Roskilde Domkirke, Kopenhagen 1852, S. 148/9.

durchaus und allein von dem zweiten Cornelius Floris selbst gefertigt,[22]) so doch aus seiner Künstlerwerkstatt hervorgegangen sei, dürfte doch wenigstens weiterer Nachprüfung nicht unwerth sein; eine sachverständige Untersuchung nach der künstlerisch-technischen Seite hin wird sie vielleicht zur Gewissheit erheben.

Nachtrag.

Nachdem die obige Abhandlung bereits der Redaction eingesandt war, ist mir die freudige Genugthuung geworden, ein archivalisches Schriftstück zu finden, welches als ein urkundlicher Beweis für die Bethätigung des Cornelius Floris am Albrechtepitaph angesprochen werden darf.

In der mir ebenfalls erst nachträglich (durch gütigen Hinweis des Herrn C. F. Bricka in Kopenhagen) bekannt gewordenen umfangreichen Dissertation von F. Beckett, Renaissancen og Kunstens Historie i Danmark (Kopenhagen 1897, 232 S. 8⁰), heisst es zwar S. 172 Anm. 2: „Dr. Ehrenberg [Archivar] in Königsberg hat eine Urkunde gefunden, welche beweist, dass das Grabmal [Albrecht's] wirklich aus der Werkstätte des Cornelius Floris hervorgegangen ist". Der genannte Herr hat mir aber auf meine Frage nach dem für mich so wichtigen Document erklärt, dass jene Mittheilung des Verfassers auf einem Missverständniss beruhe, da er sich demselben gegenüber bei einer mündlichen Unterredung nur dahin geäussert hätte, dass auch er „durch Combination" auf den Antwerpener Künstler gekommen sei. Gleichzeitig aber übergab mir Herr Ehrenberg ein Convolut „Concepte nach Schweden und Dänemark", in welchem ich dann jenen Fund machte. Am 22. April 1573 schreibt der Herzog Albrecht Friedrich an den dänischen König Friedrich II. bereits wegen der oben erwähnten Unterschlagung des jetzigen preussischen Unterthans Hans Willert (wie er hier heisst). Derselbe hatte versucht, die schwere Schuld von sich abzuwälzen, freilich, wie es scheint, ohne stichhaltige, thatsächliche Entschuldungsgründe anführen zu können, denn dass „der Bildhauer . . . den Dingen zu viel gethan und vielleicht mehr von sich gesagt, als ihm gebürt und verantwortlich", wird doch schwerlich als solche gelten dürfen, wenn es ihm auch gelang, eine „Milderung und Linderung" des über ihn bereits verhängten Arrests zu erwirken. Wenn dann der Herzog oder für ihn doch wohl wieder die preussische Regierung gegen denselben Antwerpener Künstler den Vorwurf erhebt, dass „er auch unseres in Gott ruhenden . . . . Vaters sel. Epitaphium in einem Jahre zu verfertigen angenommen, da es in's vierte Jahr, ehe wir es von ihm bekommen können, gestanden", so liegt ja in der Angabe über die lange Verzögerung, wie es aus dem Obigen hervorgeht, wenigstens doch eine recht starke Uebertreibung, wenn überhaupt etwas Wahres daran ist. So viel geht aber doch daraus unzweideutig hervor, dass das Epitaph des Herzogs Albrecht von demselben Künstler geliefert ist wie das Grabmonument König Christian's III. — von dem zweiten, dem grossen Cornelius Floris de Vriendt.

---

[22]) Auch das mag hier nicht unerwähnt bleiben, dass es bisher nicht gelungen ist, auf dem Epitaph selbst irgendein Künstlermerkzeichen zu finden.

Beiträge zur Kenntniss Sebald Beham's.

Im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVII. Band, hat Heinrich Modern über den Mömpelgarder Altar gehandelt. Daran knüpfte sich eine Polemik zwischen Modern und dem Biographen Schäufelein's, U. Thieme, die im Repertorium XIX, 219, 401, ausgefochten wird.

Ich bin nun der Ansicht, dass die Modern'sche Arbeit insofern zu begrüssen ist, als dadurch die erhöhte Aufmerksamkeit auf ein so merkwürdiges Altarwerk gelenkt wurde, und gebe auch gerne zu, dass, was die Ermittelung der historischen Daten und die Sorgfalt der Arbeit überhaupt anbelangt, dem Verfasser uneingeschränktes Lob gezollt werden muss, theile aber leider weder die Zuschreibung des Werkes an Hans Schäufelein, noch die Identificirung des Letztern mit dem „Meister von Messkirch". Ich gehe in ersterer Beziehung noch weiter als Thieme, der wenigstens in „bedingter Weise" Schäufelein's Namen zugiebt, während ich diesen in unbedingter Weise ablehnen muss. In der Galerie zu Donaueschingen fand ich von Schäufelein unter No. 113 (als „Bueckelaer") eine Darstellung des „verlorenen Sohnes", meine Entdeckerfreude wurde jedoch getrübt, als ich aus dem Büchlein von Thieme (S. 136) bemerkte, dass der letztere das Bild schon richtig bestimmt hatte. Obwohl es mit einer hässlichen Schmutzkruste überzogen ist, kann man doch bemerken, wie verschieden ein wirklicher Schäufelein von den Arbeiten des Messkircher Meisters sich darstellt. Leider ist die Vergleichung in Wien bezüglich Schäufelein's und des Altars von Mömpelgard nicht ebenso bequem gemacht, als die kaiserliche Sammlung nur zwei Bildnisse von Schäufelein besitzt (Nrn. 1435 und 1437 des neuen Kataloges, vergl. darüber meine Bemerkung im Repertorium XIII, p. 278), welche der Natur der Dinge nach nur sehr unvollkommene Vergleichspunkte bieten. Wie wenig übrigens Schäufelein sich in seiner Malweise geändert hat, beweist die 1531 datirte lebensgrosse Bildnissfigur des Abtes Hummel in Schleisheim, das sicher Jeder auch ohne das Monogramm für einen Schäufelein gehalten hätte. Modern setzt, wie es scheint, ganz richtig die Entstehungszeit des Altarwerkes zwischen 1525—1530, aber die Manier Schäufelein's habe ich nie drin finden können. Mit den hebräischen „Bezeichnungen" muss es eine andere Bewandtniss haben.

Wer ist nun aber der wahre Autor? Dass das Werk in die Nürnberger Schule gehört, wird allseitig zugestanden. Bartel Beham, der genannt wurde, kann es jedoch nicht sein, da das beglaubigte Werk in München, die Auffindung des Kreuzes, von 1530, doch trotz aller Verwandtschaft andere Formen aufweist. Dagegen glaube ich, dass der Urheber in Sebald Beham gesucht werden muss, zu dessen Kupferstichen und Holzschnitten sich auffallende Uebereinstimmung kundgiebt. Die durch die Inschrift gesicherte Tischplatte ist allerdings feiner durchgeführt, das kann man bei ihr selbst durch eine entstellende Schmutzschicht erkennen, trotzdem bleibt Verwandtschaft genug, die sich besonders zu dem Wiener Mittelbilde, Christus am Kreuze, zu erkennen giebt. Beham hat dann sicher nicht Alles auf dem Altare selbst gemalt, für die Rohheit und schematische Behandlung der Tafeln kann man ihn nicht direct verantwortlich machen, aber der Spiritus rector des Ganzen ist er doch wohl gewesen.

Prüfen wir nun die altdeutschen Gemälde der Kaiserlichen Galerie weiter, so stossen wir auf die Nummern 1417 und 1418, Kreuzerhöhung und Darstellung aus der Apostelgeschichte, welche sicher von einer Hand sind. Dass wir hier nun unsern Sebald, dessen Urheberschaft auch schon Friedländer für möglich hielt, vor uns haben, leidet nicht den geringsten Zweifel. Bei eingehender Betrachtung wird man auch die Verwandtschaft mit dem Mömpelgarder Altare herausfinden, die sich sowohl im Colorit als in den Typen (vergl. z. B. die Mundbildung) geltend macht. Dazu gehören auch zwei Gemälde der Sammlung St. Florian in Oberösterreich, Geisselung Christi und Dornenkrönung.

Beham war ein eifriger Zeichner für den Formschnitt, und obwohl die Verfasser der Peintre-Graveurs eine ganze Reihe Holzschnitte zusammengebracht haben, so leidet es keinen Zweifel, dass noch viele unter den „Unbekannten“ stecken. Die Fruchtbarkeit dieses Künstlers ist wirklich zu bewundern, es lässt sich freilich nicht leugnen, dass er oft genug Sachen flüchtig in die Welt warf, die keineswegs seines grossen Talentes würdig sind und in Folge dessen leicht als seine Arbeit verkannt werden. Ausserdem ist es unzweifelhaft, dass Nachahmungen, Copien etc. nach seinen Vorbildern bezw. Ideen existiren, die man leicht mit Arbeiten seiner eigenen Hand verwechseln kann. Es lässt sich darum nicht immer genau sagen, ob wir gerade ein directes Original vor uns haben. Besonders gilt dies von den Flugblättern, Genrescenen und was überhaupt in diesen Umkreis fällt.

In dem Werke von Derschau (herausgegeben von R. Z. Becker 1808) ist eine Anzahl Holzstöcke abgedruckt, deren Zeichnung von Beham herrührt. Sie sind nur theilweise als solche schon beschrieben. Wir führen sie in Folgendem auf:

I. Lieferung, B. 13. Adam und Eva, bereits von W. von Seidlitz, Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen, III. p. 233, No. 48, 49, mit Recht dem Künstler zugeschrieben.

I. B. 14. Parisurtheil, kleines Rundblatt.

I. D. 2. Erschaffung der Eva desgl.

I. D. 7. Das nackte Weib mit dem Narren.

I. D. 8. Fünf freie Blättchen in Rund.

I. D. 11. Belagerung einer Stadt. (Ist nicht mit der Cranach'schen Belagerung von Wolfenbüttel, Schuchardt 133, zu verwechseln, ebensowenig mit der von Rosenberg unter No. 276 verzeichneten Belagerung in sieben Blättern, die allerdings ebenfalls von Beham herrührt.)

II. Lieferung, B. 40. Ein Reichsherold fordert einen jungen Mann auf, der Fortuna zu folgen.

II. B. 44. Hirschjagd mit der Verwandlung des Actaeon. Von Rosenberg, VII 11, unter den „Zweifelhaften und unechten Blättern" aufgeführt. Echtes Blatt.

II. D. 15. Petrus und Paulus, predigend. Seidlitz No. 45.

II. D. 23, 24, 25. Gimpelfang, Weibertreue, der bestrafte Ehebruch.

III. Lieferung, B. 75. Hl. Petrus, Bartsch 139.

III. B. 76. Hl. Familie, Bartsch 123.

III. B. 77. Madonna, Bartsch 122.

III. B. 78 Biblische Geschichte und Heilige, 24 Blättchen. Gelten mit Recht schon im Derschau als Beham.

III. B. 79. Die römischen Caesaren. Bartsch 129—131.

III. B. 81. Bauernlustbarkeit. Mit Recht im Derschau als Beham.

III. B. 82. Kartenspielende Landsknechte. Aumüller 265 und Seidlitz 30.

III. B. 83. Das Frauenbad, Bartsch 167.

III. B. 85. Die Todsünden, sechs Blätter. Schon bei Derschau richtig als Beham.

III. D. 29. Die vier Jahreszeiten und drei kleine Rundblätter, Liebesscenen darstellend.

III. D. 35. Die verliebten Männer im brennenden Käfig.

III. E. 15. Soldatenzug, Bartsch 171.

Ausserdem beschreibe ich hier noch einige Blätter, die sich im Kupferstichcabinet zu München befinden.

Ein kniender Narr nimmt den Narrenbrief von einem rechts sitzenden Narren entgegen, neben diesem Letzteren eine Schüssel mit Geld und ein Sack. 8⁰. Neuerer Druck.

Ein von der „Paupertas" angestachelter Bauer zwingt einen Mönch, welchen „Superbia", Luxuria" und „Avaritia" am Gängelbande halten, ein Buch zu fressen. Kl. qu. 8⁰. Neuerer Druck.

Ein kniender Mann beichtet in einer Renaissancekirche bei einem Priester. Kl. qu. 8⁰. Bartsch VII, 474, führt das Blatt unter den Monogrammisten auf, er hatte das Schloss der Truhe links für ein Monogramm angesehen.

Die Tyrannei gegen Weisheit, Gerechtigkeit und Religion ankämpfend. Bartsch unter Dürer, App. 33.

Die Tapete des Schlosses von Michelfeld. Bartsch unter Dürer, App. 34. Schon von Passavant mit Beham angesprochen.

Das Tapetenmuster, Pass. 206 unter Dürer, dürfte ebenfalls von Beham herrühren. Vermuthlich dann auch die Nummern 207, 208, 209, die mir jedoch nicht vorliegen. *Wilhelm Schmidt.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Renaissance in der Schweiz. Studien über das Eindringen der Renaissance in die Kunst diesseits der Alpen von **Gustav Schneeli.** Mit 30 Einschaltbildern und 54 Textillustrationen. München. Bruckmann 1896. 8⁰. 167 S.

Ein Buch, das dem Fachmann kein neues Gesammtbild der schweizerischen Renaissance bietet, wohl aber eine Reihe feiner neuer Beobachtungen und eine Fülle von Material. Das Werk ist vortrefflich ausgestattet. Es sind namentlich eine Reihe von wichtigen holbeinischen Zeichnungen, die bisher noch nicht publicirt waren, in Vollblättern dem Texte beigegeben, zwei Kartons zu Glasgemälden hat Schneeli bei seinen Studien neu entdeckt. Das eine ist hier mit abgebildet, das andere schon vorher publiciert ist im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen nachzusehen.

Der Verfasser geht von grossen Gesichtspunkten aus, das Eindringen der Renaissance in die nordische Kunst ist das Hauptthema, die Schweizerische Renaissance nur das Beispiel, an dem er dieses Eindringen genauer schildert. Er theilt den Inhalt in einen allgemeinen geschichtlichen Theil und in einen stilgeschichtlichen. Im ersten erörtert er die Einwirkung der politischen Zustände, der Reformation, des Humanismus auf die Kunstströmung, das Bedürfniss nach Kunst bei den leitenden Geistern der Zeit, die Gründe, warum gerade im Ornament und nicht in der Architectur dies Neue eindrang. Dann charakterisirt er die Stellung der grossen Künstler zur Renaissance-Bewegung, endlich die Nachfrage nach Kunstwerken in der Schweiz, die bürgerliche Stellung der Schweizer Künstler und ihr Verhalten zu Reformation und Humanismus. Im zweiten umfangreicheren Theil werden die Gründe der Stilwandlung, der decorative zeichnerische Charakter der nordischen Renaissance die einzelnen Motive und Principien der neuen Decoration besprochen.

In den Gesichtspunkten und Problenem äussert sich namentlich der Einfluss von Jakob Burckhardt und Wölfflin; sogar eine von diesem geprägte Capitel-Ueberschrift ist herübergenommen. Der Vergleich mit der Geschichte der Renaissance oder mit der Studie über Renaissance und Barock schadet aber dieser Erstlingsarbeit. Wenn sie sich auch sehr glatt

liest, so wirkt die Sprache doch hie und da gesucht; es fehlt die Fähigkeit Jakob Burckhardt's, durch wenige Schlaglichter zu charakterisiren, die Fähigkeit, so übersichtlich zu gruppiren, dass gleich bei der ersten Lectüre die Hauptresultate klar heraustreten. Das gewaltige Material ist nicht bis in alle Consequenzen durchgearbeitet und ein noch schärferes Sichten des Wesentlichen und principiell Wichtigen vom Unwesentlichen hätte in den letzten Capiteln zu weiteren Resultaten führen müssen. Wir vermissen bei der Schilderung der von der Schweizer Renaissance verwendeten Formenelemente eine genaue statistische Uebersicht über die Zeit des Auftauchens, die Herkunft und den Verbreitungsbezirk der einzelnen Typen, Eine solche Statistik wird einst eine Reihe von bisher ungelösten Fragen beantworten.

Auch so ist aber die Arbeit keineswegs blos eine Materialsammlung und schon die Erörterung der übrigens längst bekannten Kulturzustände des Reformationszeitalters auf die Kunst enthält interessante Beobachtungen.

Bemerkenswerth ist zunächst eine Vermuthung am Schlusse des ersten Theiles. Schneeli erklärt die bekannte Thatsache, dass Holbein und später dessen Werke von der Baseler Regierung weit besser geehrt wurden als Dürer und dessen künstlerischer Nachlass in Nürnberg daraus, dass das Zunftregiment in dem Maler noch einen der Ihrigen sah, während das Patriciat in Dürer doch blos den Handwerker anerkannt habe.

Seine Ansichten über das Eindringen des neuen Stils sind in Kürze folgende:

Die politischen Zustände, die unaufhörlichen Kriegszüge waren nicht blos auf den Inhalt, sondern auch auf die Form der bildenden Kunst von Einfluss. Das Auge gewöhnte sich in Italien an die Renaissance und das kriegerische Leben verlangte eine Reihe von neuen Gegenständen, zu deren Schmuck die bildenden Künste in Anspruch genommen wurden und so bildeten sich neue Typen.

Während dann der Bildersturm nur eben so viel von früherer Kunst übrig liess, dass man die Entwicklung der Kunst in grossen Zügen noch erkennen kann, hat der Humanismus den Charakter der fortan weltlich bürgerlichen Kunst bestimmt. Wenn auch den Humanisten selbst der Sinn für Kunst ganz abging, so lenkte doch nach Schneeli der geistige Inhalt der neuen Stoffe, die der Humanismus brachte, den Realismus in eine „höhere Darstellungsweise". So vermochten die politischen Verhältnisse und die geistigen Strömungen den Stil „immerhin leicht zu beeinflussen". Der Umschwung, der sich vollzog, entsprach aber keinem Bedürfnisse, principiell hat sich nichts geändert. Lediglich die Decoration, die sich mit andern Elementen leicht vermischt, schleicht sich ein, während die Gothik noch lange fest eingebürgert bleibt und im Grunde ebenso gut den Bedürfnissen hätte genügen können. Der Process ist eine äusserliche, glückliche, aber zufällige Erscheinung, eine richtige Mode, von der die grossen Künstler mitgerissen wurden, oft ohne ihren freien Willen, behaupten zu können. Freilich haben doch erst wieder die grossen Künstler der Be-

wegung ihre Kraft verliehen. Dürer steht aber in seinem Innersten einer Kunst, bei der die Form Selbstzweck ist, fern, weniger schon Peter Vischer. Erst Holbein aber erfüllte die neue Mode mit dem Geist der italienischen Kunst, dem undefinirbaren Gefühl für Rhythmus und Harmonie.

Die eigentlichen Gründe des Stilwandels liegen in der Einsicht von der Knechtung der freien Decoration durch die Gothik. Diese Einsicht haben zuerst die van Eyck. Daher die Vorliebe für romanische Formen, für Teppiche und Draperien. Dann brachte die Kleinkunst das spätgothische, naturalistische Ornament hervor. Dies hat dann das Eindringen der Renaissance vorbereitet.

Den Hauptanstoss gab aber der Buchdruck. In den neunziger Jahren kam in Oberitalien eine reichere Decoration der Titelblätter auf, bald darauf drang dann das Renaissanceornament in Deutschland ein. Ein Uebriges haben dann auch die italienischen Künstler auf deutschem Boden gethan.

Soweit der Verfasser. — Seine Hypothese über die äussere Veranlassung des Eindringens der Renaissance ist höchst einleuchtend und, ob genau zutreffend oder nicht, einer der glücklichsten Gedanken des Buches. Es scheint aber in der That, dass Schneeli hier endgiltig das Richtige gefunden. Dagegen müssen die eigentlichen Gründe tiefer liegen, als er annimmt. Uns scheint, dass immer die gleichen Veränderungen im Nationalcharakter, die gewisse politische Zustände unmöglich machen, neue litterarische und gelehrte Bewegungen heraufführen u. s. w. auch den kleinen, für bildende Kunst empfänglichen Theil der Bevölkerung zwingen, etwas für schlecht und unschön zu halten, das früher für schön gegolten hat. Es giebt keine solchen Moden, wie Schneeli annimmt und keine solchen Zufälle. Es regt sich auch im Beginn des XV. Jahrhunderts das Bedürfniss nach etwas Neuem nicht blos bei einer kleinen Gruppe von Malern sondern in ganz Deutschland und nicht blos im Ornament sondern auch in der Architectur, dies beweist unter Anderm das Aufkommen der weiträumigen Hallen-Kirchen. Auch Dürer verwerthet in seinem Marienleben eine grosse weiträumige Architectur, die er selbst erschaffen, und, wie Schneeli selbst sehr richtig beobachtet hat, auch ein eigenes Ornament, bevor er die Decorationsformen der Renaissance sich aneignet.

Das Bedürfniss nach etwas Neuem war vorhanden. Man war im Begriff, die Gothik völlig umzugestalten, als das Neue von aussen kam. Der Einwirkung antiker Stoffe auf die Kunst können wir dagegen keine grosse und vor Allem keine fördernde Bedeutung beimessen, denn gerade mit der Darstellung der Stoffe aus der römischen Geschichte dringt ein grundprosaischer Zug in die Tafelmalerei. Ebenso wenig können wir den Ausdruck als richtig anerkennen, wenn Schneeli behauptet, dass Holbein in völliger geistiger Abhängigkeit vor Erasmus gestanden. Seine humanistische Bildung war völlig von Erasmus abhängig, aber diese war nur ein geringer Bestandtheil seiner Persönlichkeit. Was Holbein zu einer geistigen Potenz macht, floss aus anderen Quellen.

Diese Einwürfe schon, die mit der grundverschiedenen Anschauung

des Recensenten über Kunst und Kunstentwicklung zusammenhängen, werden zeigen, dass Schneeli zum mindesten die interessanten Probleme herausgegriffen hat.

Der Inhalt der letzten Capitel, wo das positiv neue Material geboten wird, entzieht sich einer kurz zusammenfassenden Wiedergabe. Es seien nur einige Beobachtungen hervorgehoben.

Alle Motive, mit Ausnahme der Herme, lassen sich zuerst in den Zeichnungen und den graphischen Künsten nachweisen. Die gewundene Säule findet sich schon etwa fünfzig Jahre vor der ersten plastischen Ausführung am Tabernakel von St. Peter in Rom in der Froschauer Bibel. Dass aber die Renaissance den Deutschen zuerst in Zeichnungen und nicht in plastischen Arbeiten bekannt wurde, war entscheidend für den Charakter der Decoration. So wird ein der Architectur entnommenes Motiv wie die Umrahmung in einer phantastischen Weise behandelt, die meist die plastische Ausführung völlig ausschliessen würde. So hat auch die wirkungsvolle Art der Polychromie, die in Italien üblich war: goldene Ornamente auf blauem Grund — im Norden gar keine Nachfolge gefunden und der schwarze Grund, der hie und da vorkommt, deutet wieder auf den Ursprung aus der Bücherdecoration.

Die Umrahmung ist auch die erste consequent entlehnte Form; dies erklärt sich wieder aus der Herkunft der Decoration aus dem Buchdruck, ausserdem hatte die Gothik für die entsprechenden Zwecke nichts, das sich mit der Renaissance messen konnte. Dies Motiv findet denn auch die ausgebreitetste Verwendung im Buchdruck, der Glasmalerei, dem Tafelgemälde, der Wandmalerei. Die Façadenmalerei gab Gelegenheit, dies Grundmotiv der deutschen Renaissance im Grossen zu verwerthen. Bei dieser Aufgabe repräsentirt dann das Haus in Stein am Rhein die frühste, Holbein's Luzerner Façade eine zweite Stufe der Entwicklung, das Haus zum Tanz die dritte, für den Norden allein charakteristische, Form. (Richtig ist auch schon beobachtet, dass Holbein in Basel schon verchiedene Stilphasen durchmacht.)

Unter den rein ornamentalen Motiven ist das Candelaberornament das beliebteste. Die Ranke wird seltener verwendet und dann auch noch vielfach mit dem spätgothischen Blattornament verwechselt.

Aus dem letzten Abschnitt sei noch die zutreffende Bemerkung hervorgehoben, dass die vorwiegende Anwendung der Säule als Träger einer Figur wohl darauf zurückzuführen ist, dass die Spätgothik die Säule lediglich als Träger der Brunnenfiguren kannte.

Im Einzelnen wäre natürlich auch hier Manches einzuwenden, so werden wir selbst bei anderer Gelegenheit den Nachweis bringen, dass Holbein seine Renaissance nicht, wie Schneeli glaubt, lediglich aus den graphischen Künsten entlehnt haben kann, dass er vielmehr selbst in Italien gewesen ist.

Aber die Arbeit wird nicht unwesentlich die Kenntniss der oberdeutschen Renaissance bereichern und macht dem Blick des Verfassers alle Ehre. *H. A. Schmid.*

Topographie.

Paul Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. III. Band. 3. Heft, Kreis Neuss. 124 Seiten. 4. Heft, Kreise Gladbach und Krefeld. 167 Seiten. 5. Heft, Kreis Grevenbroich. 106 Seiten. Herausgegeben im Auftrage des Provinzialverbandes der Rheinprovinz. Düsseldorf, Druck und Verlag von J. Schwann, 1895 bis 1897. 4⁰.

Mit den vorliegenden Heften ist der dritte der die Kunstdenkmäler des Regierungsbezirkes Düsseldorf behandelnden Bände zum Abschlusse gebracht. Das Gebiet von Neuss stellte den Verfasser vor neue Aufgaben; tritt es doch schon Mitte des I. Jahrhunderts in die Geschichte ein und beherbergt zahlreiche bedeutende Ueberreste der römischen Culturperiode. Zwischen den Kastellen, auf deren Fundamenten sich jetzt die Orte Neuss und Grimlinghausen erheben, befand sich das Legionslager, das im I. und II. Jahrhundert die festeste Stütze der Römerherrschaft am Niederrheine zwischen Köln und Xanten bildete. Ueber die seit 1887 vom Bonner Provinzialmuseum unter der Leitung des sehr verdienstlichen Localforschers K. Koenen vorgenommenen Ausgrabungen, die bereits über fast alle wichtigen Fragen Aufschluss gegeben haben, ist an dieser Stelle zum ersten Male ein zusammenfassender und ausführlicher, mit einem Situationsplane illustrirter Bericht gegeben. Die Untersuchungen, für welche die Provinzial-Verwaltung bereits über 30000 Mark ausgegeben hat, ziehen sich in die Länge, weil die einzelnen Grundstücke immer nur für kurze Zeit, meist nach der Ernte, von den Besitzern für die Zwecke der Forschung gepachtet werden können. Auch die im Kastelle von Neuss und dessen Umgebung gemachten Funde erfahren gebührende Berücksichtigung. Unter den kleinen Alterthümern, welche viel italischen Import aus dem Anfange des I. Jahrhunderts aufweisen, hätte vielleicht auch eine Arbeit des IV. Jahrhunderts, die berühmte Glascassette von Neuss mit Gold- und Emaildecoration (jetzt im Kensingtonmuseum) ausdrückliche Erwähnung verdient als kostbarstes niederrheinisches Product einer Technik, welche in weiteren Kreisen durch die römischen fondi d'oro bekannt ist. Andere bedeutende Römerfunde wurden rheinaufwärts an der Heerstrasse von Köln nach Xanten gemacht, namentlich die Mithrasdenkmäler von Dormagen, die sich jetzt in den Museen von Köln und Bonn befinden. Auf die Untersuchung aller der angeblichen Römerstrassen hat Clemen hier und später verzichtet; bis auf Weiteres bleibt dieses Feld dem Dilettantismus wohlmeinender Ingenieure und Gymnasiallehrer überlassen. — Aus fränkischer Zeit haben sich keine Ueberreste erhalten, abgesehen etwa von den grossen frühkarolingischen Bandamphoren, welche unter St. Quirin gefunden wurden. Das Wichtigste von mittelalterlichen Kunstdenkmälern gehört dem XII. und XIII. Jahrhundert an. Im XII. herrschte hier wie im benachbarten Herzogthume Berg ein reger Baueifer, dem verschiedene kleine romanische Kirchen (Büderich, Büttgen, Dormagen, Gohr) zu verdanken sind, alle abhängig von dem Kaiserwerther Vorbilde. Von ihnen löst sich der Kirchenbau der Prämonstratenser in Knechtsteden

los, der sächsische und karolingische Elemente in sich vereinigt. Er bietet neben dem Echternacher in den Rheinlanden das einzige Beispiel des Stützenwechsels, und ist durch die doppelchörige Anlage, die frühe Ausbildung der Vierungskuppel besonders merkwürdig. Ein reiches Abbildungsmaterial erläutert die eingehende Schilderung der Baugeschichte und die kunsthistorische Analyse. Zum ersten Male wird hier das vor 1150 entstandene Wandgemälde in der Westapsis veröffentlicht, in der Concha Christus zwischen den Evangelistensymbolen mit Peter und Paul, darunter zwischen den Fenstern Apostelfiguren darstellend. Als eine unmittelbare Vorstufe zu den Malereien von Schwarzrheindorf sind diese Denkmäler von grossem Werthe. Dem Beginne des folgenden Jahrhunderts gehört das Werk Wolbero's an, St. Quirin zu Neuss, die beste Leistung der ausgehenden romanischen Baukunst am Niederrhein, die originellste und wirksamste Schöpfung des Uebergangsstiles. Beschreibung und Abbildung des Baues sind in jeder Hinsicht gelungen. Etwa 150 Jahre später entstand eines der interessantesten Denkmäler gothischen Profanbaues, die Stadtbefestigung von Zons. In einer schon ganz holländisch anmuthenden Landschaft erhebt sich ein Städtchen mit ein paar hundert Häusern, von Thürmen und Wällen umgeben, ein kleines Rothenburg, den Düsseldorfer Malern wohlbekannt, aber noch nie beschrieben und veröffentlicht. Die Befestigung, ein Rechteck bildend und nur auf einer Seite dem unregelmässigen Laufe des Rheines folgend, steht beinahe noch so da wie einst, als Friedrich von Saarwerden, der Kölner Erzbischof, dahin seine Zollstätte von Neuss verlegte. Der Schilderung dieser kleinen Perle der Kriegsbaukunst ist in Wort und Bild grosse Sorgfalt zugewendet. Der malerische Eindruck des Ganzen, die Romantik einzelner Winkel, kann freilich nicht in Umrisszeichnungen zum Ausdrucke kommen, welche ja in erster Linie das stilistisch Charakteristische wiederzugeben haben. Die folgenden Jahrhunderte sind arm an Denkmälern. Hervorzuheben wäre noch das 1560 begonnene Schloss Fleckenhaus in Glehn, ein hübscher Backsteinbau mit Hausteinverkleidung in den Formen der holländischen Renaissance mit reichem Skulpturenschmucke.

Auch im fünften, die Kreise Gladbach und Krefeld umfassenden Hefte galt es, bis auf die römische Vorzeit zurückzugreifen, welche an der Köln-Xantener Strasse bedeutendere Spuren hinterlassen hat, namentlich in Gladbach, Gripswald, in den Stationen Gellep (Gelduba) und Asberg (Asciburgium). Die Inschriften und kleineren Fundstücke aus den beiden zuletzt genannten Orten, zumeist Ziegel- und Gefässscherben, werden im Krefelder Museum aufbewahrt. Während die hochbedeutende Sammlung von Geweben daselbst ihren Bericht für die rheinische Kunsttopographie auf den knappsten Raum beschränkt, nimmt jener der Alterthümersammlung einen Raum ein, welcher so ziemlich im umgekehrten Verhältnisse zu ihrem Werthe steht. Vielleicht gelingt es Clemen in Zukunft, den Uebereifer mancher Mitarbeiter zu dämpfen, die nicht immer in der Lage sind, zwischen Wichtigem und Unwichtigem zu unterscheiden,

und das weisse Blatt Papier, das er ihnen zur Verfügung stellt, dazu benutzen, ganze Abschnitte des Museums-Inventares abzuschreiben. Die noch ausstehenden Kunsttopographien von Köln, Bonn, Trier könnten sonst, wenn die Alterthümersammlungen dieser Städte dem Krefelder Beispiele folgen wollten, einen wahrhaft erschreckenden Umfang annehmen.

Die christliche Kunstgeschichte der Kreise beginnt mit dem Einzuge der Benedictiner. 972 gründet der Erzbischof Gero von Köln in Gladbach ein Benedictinerstift zu Ehren des hl. Veit, das für die ganze Gegend der Mittelpunkt des kirchlichen Lebens wurde. Um die Wende des 1. Jahrtausendes beginnt ein lebhafter Kirchenbau. Im Krefelder Kreise entsteht eine Fülle romanischer Kirchen, gleich denen des Düsseldorfer Kreises durch das Vorbild von Kaiserswerth bestimmt. Der bedeutendste Bau, die Abteikirche von Gladbach, wird bereits im XII. Jahrhundert erneuert, in der zweiten Hälfte des nächsten schliesst er mit der Errichtung des Chores durch den ersten Dombaumeister von Köln, Gerhard, ab. Dieser Chor, an das im Uebergangsstile gehaltene Langhaus angegliedert, ist mit seinen einfach grossen Verhältnissen das erste vollendete frühgothische Bauwerk am Niederrheine nördlich von Köln, zugleich das einzige, das ausserhalb dieser Stadt mit Sicherheit auf den Meister zurückgeführt werden kann. Bedeutend ist auch die noch aus dem XI. Jahrhundert stammende Triforienanlage und die Westempore der Kirche. Der grosse Reichthum an Phantasie, den die romanischen Kapitäle entwickeln, wird in den Detailabbildungen gut veranschaulicht, während diese die Feinheit der Steinmetzarbeiten im gothischen Chore nur ahnen lassen. In Lichtdrucken sind zwei bedeutende Ausstattungsstücke der Kirche dargestellt, ein grosses frühgothisches Glasfenster mit Medaillonbildern, ähnlich denen von Xanten und vom Kölner Dom und der mehrfach publicirte Tragaltar aus der Siegburger Emailschule der 2. Hälfte des XII. Jahrh. Die kostbaren Reliquiare des Kirchenschatzes sind jetzt meist verschwunden, ebenso die Miniaturhandschriften des XI. und XII. Jahrh. Die des Cassian, welche daher stammt, befindet sich jetzt nicht im Kölner Museum Wallraf-Richartz, sondern — wie S. 13 richtig angegeben — im Kölner Stadtarchive. Von Kirchenbauten ist noch die Klosterkirche zu Neuwerk zu nennen, eine dreischiffige romanische Basilika mit westlichem Emporenbau und südlichem Eckthurme, aus der ersten Hälfte des XII. Jahrh. stammend. in der zweiten Hälfte des XIII. und Ende des XV. Jahrh. neu gewölbt, vor Kurzem restaurirt.

Neben diesen Kirchen ist die Beschreibung der grossen Schlossbauten des Landes Hauptaufgabe des Heftes, das damit einen recht stattlichen Umfang erreicht. Voran steht Schloss Linn, eine Schöpfung des Kölner Erzbischofes Friedrich von Saarwerden aus dem XIV. Jahrh., eine sechseckige Anlage mit Eckthürmen und doppeltem Mauerringe, der beste Typus der niederrheinischen Wasserburgen, dann Liedberg, in den ältesten Theilen ebenso wie Millendonk ins XIV. Jahrh. zurückreichend, das mit seinen mächtigen und wuchtigen Formen die südliche Grenze des Backsteingebietes bezeichnet. Kunstgeschichtlich bedeutend ist dann Schloss

Rheydt, von Otto von Bylandt 1580 aufgeführt, ein reizvoller Renaissancebau, der sich gleich den älteren Schlossbauten des mährischen Adels nach dem Hofe mit einer Loggia öffnet, neben dem Hause Horst in Dorsten und der Kölner Rathhaus-Loggia das bedeutendste Denkmal der Renaissance-Architektur im Rheinlande. Bis vor 10 Jahren konnte man dieser Reihe noch das alte Rathhaus in Jülich hinzufügen, das seitdem durch einen unbegreiflichen Act von Vandalismus verschwunden ist.

Schlossbauten bilden auch den Hauptbestandtheil des folgenden, dem Kreise Grevenbroich gewidmeten Heftes. Der älteste ist Schloss Hülchsrath, gleichfalls eine Wasserburg, zum Theile noch dem XIV. Jahrhundert angehörig, mit Vorburg und Hochschloss von sehr malerischer Wirkung. Namentlich der jetzt als Scheune dienende Thorbogen und der viereckige Hauptthurm mit vorgekragter Galerie und Eckthürmchen vereinen auf das Glücklichste den Charakter des Schweren, Massigen, mit gefällig detaillirtem Umrisse. Schloss Grevenbroich enthält noch gothische Bestandtheil ein dem langen aus Backstein aufgeführten Tracte des XV. Jahrhunderts mit vorgekragtem Spitzbogenfries unter dem Dache. Das bedeutendste Schloss ist jenes der Fürsten Salm-Reifferscheid-Dyck zu Dyck, in der zweiten Hälftedes XVII. Jahrhunderts erbaut, bestehend aus einem äusseren Thorbau, zwei Vorburgen und dem eigentlichen, um einen quadratischen Hof gelagerten Herrenhause. In diesem ist noch ein Theil des ältesten, aus dem XI. Jahrhundert stammenden, 1383 zerstörten Baues erhalten. Sein Inneres birgt in einer Reihe von Prunkgemächern vollständige Ausstattungen in Louis-Seize und Empire, die beste Sammlung von Möbeln dieser Arten am Rhein und daneben eine Fülle deutscher und französischer Gobelins. In der reichen Waffensammlung hat auch die in Dyck aufgefundene römische Statuette Neptun's aus Sandstein Platz gefunden. Jünger ist Schloss Wickrath, 1752 durch den Aachener Johann Josef Couven erbaut, den Meister des Jägerhofes in Düsseldorf und des prächtigen Hochaltars in der dortigen Andreaskirche. Der Hauptbau ist leider 1859 abgebrochen worden und nur die aus vier symmetrischen Gebäuden bestehende Vorburg erhalten geblieben, mit zwei flotten Reliefs in den Giebelfeldern, welche durch vorzügliche Zeichnung wiedergegeben werden. — Den kunstgeschichtlich wichtigsten Beitrag bringt das Heft durch die Publication der bisher unbekannten romanischen Sculpturen von Gustorf. Es sind zwei längere und zwei kürzere Platten, die, gegenwärtig in der Thurmhalle der Pfarrkirche eingemauert, ursprünglich wohl die Chorschranken bildeten. In Arcadenumrahmungen zeigt die eine der längeren die Verkündigung und Anbetung, die andere die drei Frauen am Grabe, die schmäleren Christus als Lehrer der Welt und drei Apostel. Der Stil wird characterisirt durch grosse Köpfe mit Glotzaugen und klobigen Nasen, durch eine Haarbehandlung, die zwischen schweren Strähnen und knolligen Locken wechselt, durch kurze Gestalten mit grossen Extremitäten und schmale, spitzwinklig zusammenlaufende Gewandfalten. Ein dicker Anstrich von grauer Oelfarbe verdeckt leider die feineren Theile

der Modellirung, lässt aber noch die alte Polychromirung sichtbar werden. Die architektonischen Theile waren schwarz, ebenso der Thron der (ikonographisch sehr interessanten) Madonna, auf deren linkem Knie das bekleidete, segnende Kind sitzt, die Gewänder meist roth und gelb. Die Arbeiten stehen einer Skulpturengruppe der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts nahe, welche uns in Brauweiler (Marienaltar), Köln (Tympanon von St. Cäcilie), Andernach (Tympanon vom Südportal der Kirche und Relieffragment mit drei Figuren im Bonner Provinzialmuseum), in Oberpleis und Buschhoven verwandte Denkmäler hinterlassen hat. Die sogenannte Grabfigur der Plectrudis dagegen in der Krypta von St. Maria im Kapitol zu Köln gehört mit ihren langgestreckten Körperformen und schmalen Extremitäten einer anderen Schule an. Zwei Lichtdrucktafeln und mehrere Textbilder begleiten die dankenswerthe Einführung des Denkmales in die Kunstgeschichte.

Wie in den früher erschienenen Heften legt Clemen auch diesmal den Nachdruck auf eine möglichst vollständige Bibliographie, welche die gesammten zugänglichen gedruckten und handschriftlichen Quellen, die älteren Ansichten, Pläne und Abbildungen umfasst, sowie bei den wichtigeren Bauwerken auf eine genaue Erforschung der Baugeschichte aus litterarischen und handschriftlichen Notizen. Das Abbildungsmaterial ist reicher geworden, es ist meist gut, manchmal sogar für eingehende Specialstudien genügend. Die Benutzung des eben abgeschlossenen Bandes wird durch ein sehr sorgfältiges Gesammtregister mit Nachträgen erleichtert, welches E. Polaczek dem letzten Hefte beigefügt hat.

Köln, October 1897. *A. Kisa.*

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig, im Auftrage des Herzogl. Staats-Ministeriums herausgegeben von der Herzogl. Braunschweigischen Baudirection. 1. Band. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Helmstedt, bearbeitet von Prof. Dr. **P. J. Meier,** Herzogl. Museums-Inspector. Mit 29 Tafeln und 103 Textabbildungen. Wolfenbüttel 1896.

Unter den bisher veröffentlichten Denkmälerverzeichnissen der deutschen Staaten nimmt der vorliegende erste Band der braunschweigischen Bau- und Kunstdenkmäler nach Inhalt und Art der Bearbeitung eine hervorragende Stellung ein. Der Kreis Helmstedt, dem er gewidmet ist, umfasst die Amtsgerichtsbezirke Helmstedt, Vorsfelde, Calvörde, Königslutter und Schöningen. Der eigentlichen Beschreibung der Kunstdenkmäler des ganzen Kreises geht eine vortreffliche Einleitung voraus, die in knapper Form über alles Auskunft giebt, was im Allgemeinen zum Verständniss nöthig ist. Nach einem Verzeichniss der Quellen und der Litteratur wird zunächst die Lage und Bodengestaltung kurz beschrieben, dann folgt eine sehr dankenswerthe Darstellung der Siedlungsverhältnisse, wobei die Dorf- und Hofanlage besonders behandelt wird. Daran schliesst sich die allgemeine Geschichte des Kreises Helmstedt mit einer Uebersicht der

alten Gau- und kirchlichen Eintheilung, der Gerichts- und Verwaltungsbezirke.

Der Kreis Helmstedt ist besonders reich an kirchlichen Bauwerken namentlich des romanischen Stils. Hier sind vor Allem zu nennen die Klosterkirche St. Ludgeri und das Kloster Marienberg in Helmstedt, das Kloster Marienthal, die Stiftskirche in Königslutter, die Ordenskirche in Süpplingenburg und die Klosterkirche in Schöningen. Von gothischen kirchlichen Bauten erweckt eigentlich nur die Hallenkirche St. Stephani in Helmstedt grösseres Interesse. Unter den Profanbauten nimmt die erste Stelle das Juleum, die ehemalige Universität, in Helmstedt ein, ein Hauptwerk der deutschen Renaissance. Auf die Beschreibung der zahlreichen Holzhäuser namentlich in Helmstedt, Schöningen und Königslutter hat der Bearbeiter, wie sich gebührt, besondere Sorgfalt verwandt. Er giebt eine systematische Darstellung der interessanten Holzarchitektur dieser Gegend und hat sich damit ein besonderes Verdienst erworben, das um so höher anzuschlagen ist, als die wissenschaftliche Forschung dieses Gebiet der Architektur leider noch immer zu sehr vernachlässigt. Dasselbe gilt von den Bauernhäusern, derer sich der Bearbeiter mit ebensolcher Sorgfalt angenommen hat. Ueber das sächsische Einhaus findet man zunächst in der Einleitung, dann bei Bergfeld (S. 161), Danndorf (S. 164), Wahrstedt (S. 188) und Glentorf (S. 249) werthvolle Erörterungen. — Merkwürdig gering ist die Zahl der erhaltenen Werke der mittelalterlichen Plastik und Malerei. Besondere Beachtung verdient der Gipsfussboden in St. Ludgeri mit den eingeritzten Darstellungen der sieben Weisen des Alterthums aus der Zeit um 1150. Hervorragende Erzeugnisse der Stickereikunst besitzt namentlich das Nonnenkloster Marienberg vor Helmstedt.

Was nun den Werth der Bearbeitung anlangt, so kann das Werk mit Fug und Recht in eine Reihe mit denjenigen Verzeichnissen der deutschen Kunstdenkmäler gestellt werden, die wohl allseitig als die besten anerkannt sind: die der Rheinprovinz und der Grossherzogthümer Baden und Hessen. Der Bearbeiter, bisher nur als klassischer Archäologe und als Münzforscher bekannt, hat sich mit dieser Arbeit auf ein Gebiet begeben, das ihm von Hause aus fremd war. Man merkt dies seinem Werke in keiner Weise an. Angesichts der vortrefflichen Lösung der vorliegenden Aufgabe kann man sogar sagen, dass wohl die Bearbeitung der braunschweigischen Kunstdenkmäler keinem Berufeneren anvertraut werden konnte. Abgesehen von den Schwierigkeiten persönlicher Art lagen aber für Meier noch ganz andere vor, mit denen die Bearbeiter der Kunstdenkmäler anderer deutscher Staaten kaum in dem Masse zu kämpfen haben, wie es hier der Fall war. Dies ist der Mangel an kunstgeschichtlichen und geschichtlichen Vorarbeiten. Es giebt keine historische Commission, kein gedrucktes Urkundenbuch für das Herzogthum Braunschweig (nur von den Urkunden der Stadt Braunschweig ist der 1. Band erschienen). Was Meier für seine Zwecke vorfand, beschränkt sich im Wesentlichen auf die wertvollen handschriftlichen Regesten von H. Dürre im

Landeshauptarchiv in Wolfenbüttel. Im Allgemeinen aber war er, da er fast überall unbebautes Gebiet vor sich sah, auf eigene Forschungen angewiesen. So ist sein Werk in manchen Beziehungen zu einem wichtigen Quellenwerk geworden.

Die Beschreibungen der Kunstdenkmäler bilden den eigentlichen Zweck des Werkes, an sie muss man sich also zunächst halten, will man ein Urtheil über den Werth des Ganzen gewinnen. Hier zeigt sich nun die gründliche wissenschaftliche Schulung des Bearbeiters in einem besonders vortheilhaften Lichte. Die Beschreibung geht bis in's Kleinste und Einzelnste und ist von grösster Genauigkeit und Sorgfalt, wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man sie an Ort und Stelle nachprüft. Meier ist keiner Frage aus dem Wege gegangen, und wo er selbst nicht im Stande war, sie vollständig zu lösen, hat er wenigstens der weiteren Forschung die Mittel dazu an die Hand gegeben.

Die Bearbeitung selbst verdient also das grösste Lob. Die folgenden Bemerkungen werden dies nicht aufheben oder abschwächen, sie sollen nur Vorschläge für den Verfasser sein, bei der Herausgabe der folgenden Bände Dies oder Jenes in praktischer Hinsicht anders zu machen. Ich möchte namentlich auf einige Vorzüge hinweisen, die andere Werke gleicher Art besitzen und die mir auch für das Braunschweiger Denkmälerverzeichniss erstrebenswerth erscheinen.

Für die Bearbeitung der Kunstdenkmäler haben sich allmählich gewisse Grundsätze herausgebildet, von denen der Verfasser bisweilen abweicht, obwohl sie sich doch durchgängig bewährt haben und in den besten Inventaren streng befolgt werden. Dies gilt z. B. gleich von der äusseren Anordnung. Die Ortschaften eines Amtsgerichtsbezirks folgen einander zwar, wie allgemein gebräuchlich ist, in alphabetischer Reihenfolge, diese wird aber sofort dadurch durchbrochen, dass der Hauptort allen übrigen vorangestellt wird. — Da die vorgeschichtlichen Denkmäler mit verzeichnet worden sind, so ist es sicherlich das Natürlichste, mit ihnen immer den Anfang zu machen und sie nicht, wie hier geschehen ist, den geschichtlichen nachfolgen zu lassen. Bei der Beschreibung der einzelnen Denkmäler wäre es wünschenswerth, dass sich der Bearbeiter in Bezug auf die Reihenfolge die Grundsätze zu eigen machte, die für die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz aufgestellt worden sind (vergl. namentlich das Vorwort zum 1. Heft des 1. Bandes, S. XII), wie überhaupt ein möglichst enger Anschluss an dieses beste aller Denkmälerinventare nur von Vortheil sein kann. Jedenfalls sollte die einmal gewählte Reihenfolge jederzeit streng eingehalten werden.

Bei einem grösseren Bauwerke beschreibt der Verf. zunächst dieses selbst in seinem jetzigen Zustande, lässt dann die Baugeschichte folgen und fährt hierauf mit der Beschreibung der Ausstattung des Innern fort. Auf diese Weise, durch Einschieben eines rein geschichtlichen in den rein beschreibenden Theil, wird der Zusammenhang zerrissen. Dies ist meines Erachtens durchaus nicht zu billigen und, soviel ich weiss, auch von den

besten derartigen Werken nicht versucht worden. Eigentlich hätte der Verfasser dann auch die Geschichte eines jeden Ortes, die jetzt ganz naturgemäss der Beschreibung der in ihm vorhandenen Kunstdenkmäler vorangeht, dieser nachfolgen lassen müssen. Ferner möchte ich die Frage aufwerfen, ob es nicht besser wäre, die Beschreibung eines Bauwerks mit dem Aeusseren, insbesondere bei Kirchen mit der Westseite, der Seite des Hauptportals, zu beginnen und dann erst die des Innern folgen zu lassen, worauf sich in natürlicher Weise die Beschreibung der Ausstattung des Innern anschlösse. Bei dieser aber dürfte z. B. der Fussboden nicht nach Kanzel, Chorgestühl und Orgel (vergl. St. Ludgeri in Helmstedt S. 25) Wandgemälde und Sacramentshäuschen nicht nach den Glasgemälden (Kloster Marienthal S. 39), die Altargeräthe nicht nach den Glocken beschrieben werden.

Den Schluss des Werkes bilden verschiedene sehr brauchbare Register. Ich vermisse darunter ein Verzeichniss der Abbildungen, der im Text sowohl, wie der Lichtdrucktafeln, ferner ein regelrechtes Inhaltsverzeichniss, denn das alphabetische Verzeichniss aller in dem Bande behandelten Ortschaften ist noch nicht ausreichend. Ausserdem möchte ich auf das Beispiel hinweisen, das zuerst v. Dehn-Rotfelser und Lotz in den Baudenkmälern des Regierungsbezirks Cassel gegeben haben und dem z. B. Clemen in seinen Kunstdenkmälern der Rheinprovinz (am Schlusse eines jeden Bandes) in einer Weise gefolgt ist, die nach dieser Richtung hin wohl keine Wünsche mehr aufkommen lässt.

Aufgefallen ist mir die grosse Zahl von theilweise ganz ungewöhnlichen Abkürzungen. Sie erschweren durchweg das Lesen und das Verständniss, weshalb sich wohl kein Benutzer des Buches mit ihnen vollkommen wird befreunden können. So ist auch durchgängig der Name des Ortes, dessen Denkmäler eben behandelt werden, nur einmal, in der Ueberschrift, vollständig ausgeschrieben, sonst aber nach Art der Wörterbücher mit dem Anfangsbuchstaben abgekürzt. Diese Gepflogenheit, die schon an sich nicht gerade zu billigen ist, erscheint mir geradezu falsch bei wörtlicher Wiedergabe von Urkunden älterer Zeit, in denen der Ortsname fast immer in einer Form und Schreibart vorkommt, die von der heute gebräuchlichen wesentlich abweicht.

Was nun die Abbildungen betrifft, mit denen das Werk ausgestattet ist, so liegen den in Lichtdruck und Autotypie hergestellten photographische Aufnahmen des Verfassers zu Grunde, die ganz vorzüglich scharf sind. Einige sind jedoch entschieden zu sehr verkleinert. Im Allgemeinen muss gesagt werden, dass die Zahl der Abbildungen für ein derartiges Werk nicht genügt. Manches wichtige Bauwerk lernen wir überhaupt nur durch die Beschreibung kennen. Für diesen Mangel ist natürlich nicht der Bearbeiter, sondern die herzogl. Baudirection, die sich im Vorwort als Herausgeberin des Werkes bekennt, verantwortlich zu machen. Im Besonderen habe ich an den übrigens sehr sauber ausgeführten architektonischen Zeichnungen mancherlei auszusetzen. Bei Grundrissen ist der Massstab

entweder unnöthig gross (z. B. S. 17, Krypta von St. Ludgeri in Helmstedt) oder so klein, dass wichtige Einzelheiten verloren gehen, oder für Grundriss und Durchschnitt desselben Bauwerkes sind verschiedene Massstäbe gewählt. Ferner sollten Grundrisse und Längsschnitte eines kirchlichen Bauwerks immer so gezeichnet sein, dass die Ostseite nach rechts gerichtet ist oder die Westseite nach unten; eine andere Orientirung sollte ausgeschlossen sein. Auf keinen Fall darf hier eine derartige Willkür herrschen, wie in dem vorliegenden Werke. Es darf nicht vorkommen, dass bei einem und demselben kirchlichen Bauwerk Osten im Grundriss nach rechts, im Längsschnitt nach links liegt.

Das Buch macht äusserlich einen vornehmen Eindruck; Papier, Typen, Druck, das Verhältniss von Text und Rand, überhaupt die ganze Ausstattung ist vortrefflich. Vielleicht könnte die innere Gliederung des Werkes auch äusserlich noch etwas mehr zum Ausdruck kommen durch Anbringung von Ueberschriften oder von Titelangaben am Rande, wie es die Kunstdenkmäler Badens, Hessens und der Rheinprovinz zeigen. Möchte diesem ersten Bande der Kunstdenkmäler Braunschweigs bald ein zweiter in gleich trefflicher Bearbeitung folgen! *Ed. Flechsig.*

Kunsthandwerk.

Majolika von **Otto v. Falke.** Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin. Berlin W. Spemann 1896. 8⁰. 200 S. mit 79 in den Text gedruckten Abbildungen.

Die General-Verwaltung der Museen zu Berlin hat nach dem Vorgange verwandter Kunstinstitute des Auslandes den dankenswerthen Versuch unternommen, die wichtigsten Kunstgebiete, welche in den Berliner Staatssammlungen hervorragend vertreten sind, ausser durch die ausführlichen beschreibenden Verzeichnisse durch Handbücher in kurzgefasster kunstwissenschaftlicher Darstellung dem Verständnisse weiterer Kreise näherzubringen. Dank der Reichhaltigkeit des vorhandenen Sammlungsmaterials, dank ferner der Bearbeitung, welche sie gefunden haben, sind jedoch diese Veröffentlichungen über den nächsten amtlichen Zweck hinausgewachsen, sie sind von Handbüchern der Museen zu Handbüchern der betreffenden kunstwissenschaftlichen Gebiete geworden. Dieses Verdienst darf in vollem Maasse auch die jüngste dieser Veröffentlichungen in Anspruch nehmen, die unter dem Titel Majolika von Otto von Falke bearbeitet ist. Die Sammlung von Majoliken, welche das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin besitzt, geniesst mit Recht den Ruf als einer der vollständigsten ihrer Art und ist wohl geeignet, alle wichtigen Entwicklungsstufen und Hauptleistungen dieses Kunstzweiges zu veranschaulichen. Es ist ein eigenthümlicher Zufall, dass die Herausgabe der Falke'schen Arbeit zusammenfällt mit dem Erscheinen eines gleichfalls von berufener Seite und unter dem

gleichen Titel veröffentlichten Werkes, dem Handbuche von Fortnum[1]), der es freilich unternehmen konnte, den umfangreichen Stoff fast ausschliesslich durch Beispiele der eigenen gewählten Sammlung zu illustriren. An Umfang und Ausstattung steht das Falke'sche Buch bescheiden hinter dem englischen zurück, an Inhalt sicherlich nicht. Vielmehr erscheint die knappe, anschauliche, von aller Umständlichkeit freie Kürze der Darstellung als ein besonderer Vorzug. Ein anderer schwerwiegender Vorzug ist der, dass Falke's Ausführungen auf durchaus selbständigen, durch eigene Anschauung gewonnenen Studien beruhen. Man fühlt es seiner Darstellung nach, dass der Verfasser auf eigenen Füssen steht. Die selbstgezogenen Grenzen seines Buches fallen mit denen des eigenen Arbeitsgebietes zusammen; wir rechnen ihm auch in diesem Punkte die Zurückhaltung, die zu einer Einschränkung des Stoffgebietes geführt hat, zum Lobe an; sie ist nur geeignet, das Vertrauen zum Autor und zu dem, was geboten wird, zu erhöhen. Es kommt hinzu, dass Falke auch für die vielfach recht schwierige Technik der Keramik volles Verständniss besitzt, sodass sein Buch anstatt der abscheulichen Begriffsverwirrung, wie sie so manche unserer Handbücher und Sammlungsführer hervorrufen, überall klare Anschauungen verbreitet.

Das Wort Majolika bezeichnet nach unserem deutschen kunstwissenschaftlichen Sprachgebrauche ausschliesslich die italienische Fayence in der Renaissancezeit. Die Darstellung dieses Kunstgebietes bildet den wesentlichsten, aber nicht ausschliesslichen Inhalt des Handbuches. Als leitender Gesichtspunkt für die Beschränkung des Stoffes erscheint weniger die Technik als die Art der künstlerischen Behandlung, der Decor. Bei der Majolika oder Fayence im strengen Wortsinn bildet das Material der poröse Töpferthon, der als Untergrund für die Bemalung die weisse Zinnglasur in rohem ungebrannten Zustande erhält. Auf dieses zu einem flüssigen Brei angerührte und auf den einmal gebrannten Thonscherben aufgetragene Zinnemail wird mit den färbenden Metalloxyden gemalt. In einem zweiten scharfen Brande verschmelzen die Metallfarben mit der ebenfalls in Fluss gerathenen Zinnglasur, werden somit unlöslich mit der Glasur verbunden. In dieser Art ist auch ein grosser Theil der berühmten Delfter Fayencen hergestellt, nämlich die mit Bemalung in Scharffeuerfarben, welche den zum Schmelzen der Glasur erforderlichen scharfen Brand aushalten. Ein grosser Theil der Delfter Arbeiten jedoch beruht auf einem anderen, der Porzellantechnik entlehnten Verfahren, welches, freilich unter Verzicht auf die Kraft und Frische der echten Fayence, eine feinere Ausführung und reichere Palette verstattet. Während bei der Majolika in die rohe Zinnglasur gemalt wird, malt man bei dieser zweiten, auch im Decor unter dem Einflusse des chinesich-japanischen Porzellans stehenden Gattung über die fertig gebrannte weisse Glasur. Die Fayencen im Porzellanstyl mit Ueberglasur-Malerei, die nach dem Vorgange von Delft zu einer völligen Umgestaltung der europäischen Fayence im XVII. und XVIII. Jahrh.

---

[1]) C. Drury, E. Fortnum. Maiolika. Oxford 1896.

geführt haben, sind in dem Falke'schen Handbuche nicht behandelt und sind auch als eine besondere Gattung zu betrachten.

Es giebt neben der Bemalung in und über der Glasur aber noch ein drittes Verfahren, das die weiteste Verbreitung gefunden hat, d. i. die Malerei unter durchsichtiger Glasur. — Dieses Verfahren setzt entweder ein weiss brennendes Thonmaterial, das unmittelbar als Malgrund dienen kann, oder wenn der Thon nicht weiss ist, ein Ueberziehen des Scherbens mittels einer weissen Thonschicht, dem Anguss oder der Engobe voraus. Ueber den bemalten Anguss wird eine durchsichtige farblose Glasur gebracht. Diese Technik, die man Halbfayence genannt hat, kennzeichnet den weitaus überwiegenden Theil der orientalischen Keramik. Die echte Fayence kennt der Orient nicht.

Die Kunsttöpferei des Islam umfasst reichlich ein Drittheil des Falke'schen Handbuches, dessen Titel demnach seinem Inhalte entsprechend eigentlich Majolika und Halbfayence hätte lauten können. Was in diesem Abschnitte geboten ist, beschränkt sich nicht bloss auf ein Hervorheben der Haupttypen aus dem weiten Gebiete, sondern versucht zum ersten Male eine Darstellung der Entwicklung, eine Scheidung nach Zeiten und Ländern. Der oberflächlichen Betrachtung erscheint ja die Kunst des Islam noch immer leicht als ein Ganzes, während doch zwischen Persien und der Türkei, mehr noch zwischen Persien und dem maurischen Westen im Laufe der Zeit die grössten Unterschiede zu Tage treten. Diese Unterschiede möglichst scharf zu beleuchten, ist die nächste Aufgabe einer historischen Classification. Hierfür und namentlich für die Frage nach dem jeweiligen Stande der Technik und des Decors bieten die keramischen Decorationen datirter Bauwerke einen zuverlässigen, nicht selten sogar den einzigen Anhalt.

Es ist bekannt, dass seit den Zeiten des egyptischen und babylonisch-assyrischen Alterthums Mosaïken oder Fliesen aus glasirtem Thon in hervorragendem Maasse zum farbigen Schmuck der Bauwerke verwendet wurden. Dieser Brauch hat sich dann während der Herrschaft der griechisch-römischen Cultur über Vorderasien verloren, ist wenigstens nicht mehr nachweisbar, und erst die Kunst des Islam hat ihn, sicher seit dem XII. Jahrhunderte, vermuthlich jedoch schon früher, wieder zu Ehren gebracht. In grösstem Maassstabe ist dieses in dem steinarmen und daher auf den Backsteinbau angewiesenen Persien der Fall gewesen, ja es haben die hervorragendsten Monumente dieses Landes durch ihre keramische Decoration recht eigentlich erst das künstlerische Gepräge erhalten.

Der erste, der für Persien den Entwicklungsgang der keramischen Dekorationen an Bauten wenigstens angedeutet hat, ist der durch seine Entdeckungen auf dem Boden des alten Susa bekannte französische Ingenieur Marcel Dieulafoy.[2]) Dann hat Henry Wallis[3]) in musterhaften

[2]) Diese Andeutungen finden sich an verschiedenen Stellen in dem von seiner Frau und Reisebegleiterin herausgegebenen Werke: La Perse, la Chaldée et la Szsiane etc. Paris 1887.

[3]) H. Wallis. Persian ceramic art in the collection of W. F. Ducane Godman London 1891 u. 1894.

Veröffentlichungen der persischen Lüsterfayencen aus der Sammlung Godman in London, gleichfalls mit Hilfe datirter Wandfliesen die Zeitstellung dieser vielleicht edelsten Gruppe in der orientalischen Keramik des Mittelalters festgelegt. Ihre Blüthe fällt in das XIII. und XIV. Jahrhundert und es sind Lüsterarbeiten, d. i. Fayencen mit in Goldlüster gemalten oder im Lüstergrund ausgesparten Ornamenten, zu jener Zeit über das ganze Gebiet des Islam, von Persien bis Spanien verbreitet gewesen. Zu einer wichtigen Quelle sind neuerdings durch die Untersuchungen von Dr. Fritz Sarre[4]) die Monumente der alten Seldschuckenresidenz Koniah in Kleinasien geworden. Hier finden wir schon in der Mitte des XIII. Jahrhunderts, anscheinend noch auf einer frühen Entwicklungsstufe, die Technik des Mosaïks aus geschnittenen glasirten Thonplatten. Diese Kunst war ziemlich gleichzeitig auch im Westen, in Nordafrika und Spanien (Alhambra) heimisch, hat jedoch ihre höchste Ausbildung wiederum in Persien, wo sie vermuthlich auch entstanden ist, gefunden. —

Eine weitere technische wie ornamentale Entwicklungsstufe repräsentiren die unter persischem Einflusse stehenden frühtürkischen Monumente in Brussa zu Anfang des XV. Jahrhunderts, sowie die von dem grossen Eroberer Timur und seinen Anverwandten errichteten Baudenkmäler der neuen Hauptstadt des Ostens, Samarkand. In den Timuridenbauten nun finden wir neben dem Mosaïk den Decor mit farbigen Emails auf der weissen Kachel oder die Malerei über der Glasur. Man war geneigt, diese Erfindung den Chinesen zuzuschreiben, welche sie um die Mitte des XV. Jahrhunderts zum ersten Male auf Porzellan angewendet haben sollen. In Samarkand haben wir jedoch bereits aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts Beispiele von Ueberglasurmalerei, welche bis auf Weiteres den Persern die Priorität sichern. Gewissermaassen ein Parallelverfahren hierzu bildet das Auftragen der farbigen Glasuren unmittelbar auf den Thonscherben, wobei das Ineinanderfliessen der Emails durch die gleichzeitig als Conturen des Ornaments wirkenden Schutzränder aus unschmelzbarer Masse — die sog. todten Ränder — verhindert wurde. Diese Technik findet sich ebenfalls in Samarkand, in ausgedehntestem Maasse jedoch bei den Türkenbauten in Brussa. So erscheint nach einem Zwischenraum von Jahrhunderten ein schon den alten Babyloniern und Assyrern sowie den Persern geläufiges Verfahren wieder auf dem Plane. — Wir können nur wünschen, dass das dürftige Gerippe unserer derzeitigen Kenntniss der Baukunst des Islam bald durch neue Studien weiter ausgefüllt werden möge: es wird sich daraus mit Sicherheit auch für die Geschichte der orientalischen Keramik im weiteren Sinne neues Material ergeben.

Neben vielfacher Uebereinstimmung mit den für die Bauarbeiten ausgebildeten Verfahren begegnen wir jedoch auf dem Gebiete der eigentlichen Kunsttöpferei auch wesentlichen Verschiedenheiten. Während in Persien im späteren Mittelalter für die Fliesen die Ueberglasur-Malerei

---

[4]) F. Sarre, Reise in Kleinasien, Sommer 1895 etc. Berlin 1896.

das vorherrschende Verfahren bildet, finden wir in der Gefässfabrikation so gut wie ausschliesslich die Halbfayence im Gebrauch. Die Anfänge dieser Technik, d. h. der Bemalung auf Anguss unter durchsichtiger Glasur, reichen bis in spätantike Zeit hinauf und lassen sich mit Hilfe von Funden in den Scherbenlagern von Fostât oder Alt-Kairo für die Frühzeit des Islam nachweisen. Falke hebt ferner eine mit frühen Lüsterarbeiten gleichzeitige Gruppe von Halbfayencen hervor, welche in den Schuttstätten der im XIII. Jahrhundert von den Mongolen zerstörten Stadt Rhages in Persien gefunden wurden. Hier hätte noch eine jetzt im British-Museum befindliche frühe Gruppe der gleichen Fundstelle angeschlossen werden können. Für diese ist neben der eigenthümlichen Zeichnung und Bemalung namentlich die hier zuerst nachweisbare Verwendung eines erdigen Bolusroth bezeichnend.

Das erhaltene Material ist leider für die Zeit des Mittelalters nicht reichhaltig genug, um zu einer Uebersicht auch nur der wichtigsten Gattungen, geschweige denn ihres Ursprungs und geographischen Verbreitung zu gelangen. Erst nach dem Beginn der Ssefiden-Dynastie in Persien (um 1500) lassen sich einige Hauptgruppen unterscheiden. Ein bedeutsames Moment für jene Zeit bildet das Eindringen des chinesischen Ornaments mit vorherrschender Blaumalerei, die beim Porzellan begründet, weil das Kobaltblau die einzige im Scharffeuerbrande unveränderliche Farbe darstellt, für die Fayence eine willkürliche Beschränkung ist. Unter den Arbeiten, die in jener Zeit ihr persisches Gepräge bewahren, erwähnt Falke mit Recht eine gemeinhin der Stadt Kirman zugeschriebene Gruppe mit dem Dreifarbenaccord Blau, Olivgrün und Bolusroth bezw. Violett. Wir würden als persisch noch die Fayencen mit seladonfarbigem oder graubraunem Grunde, auf den zierliche Arabesken in weissem Thonschlicker gemalt sind, in Anspruch nehmen. — Auch lüstrirte Arbeiten hat die Spätzeit der persischen Keramik zu verzeichnen. Während aber die früheren in Goldlüster auf der weissglasirten Fläche gemalt oder ausgespart sind, werden die späteren auf durchsichtiger, theils blauer, theils vermöge der untergelegten Engobe weiss erscheinender Glasur bemalt. Technisch sind diese Erzeugnisse identisch mit einer gleichfalls älteren, in Sammlerkreisen meist als siculo-arabisch bezeichneten Gruppe. Wir pflichten Falke's Gründen durchaus bei, wenn er diese Bezeichnung verwirft und jener Waare syrischen oder egyptischen Ursprung zuweist.

Die bekannteste Gruppe der orientalischen Kunsttöpferei bilden die nach ihrem hauptsächlichen Fundorte sogenannten Rhodischen Fayencen. Eine kritiklos, freilich fast in allen Handbüchern verbreitete Legende hat auf Grund einer auf einem dieser Gefässe erhaltenen Gebetformel diese Erzeugnisse einer in Rhodos angesiedelten persischen Töpfercolonie zugeschrieben, der durch die türkische Eroberung im XVI. Jahrhundert ein Ende gemacht wäre. Nachdem bereits Karabaček den Sinn dieser Gebetformel richtiggestellt und gleichzeitig das Vorkommen gleichartiger Arbeiten in Kleinasien bis nach Constantinopel betont hatte, hat dann Falke an einer an-

deren Stelle[8]) durch den Hinweis auf die mit dem rhodischen Geschirr in Decor und Technik völlig übereinstimmenden Wandfliesen an türkischen Bauten des XVI. und XVII. Jahrhunderts die kunstgeschichtliche Stellung der Gruppe für immer festgelegt. Wiederum sind es die Baudenkmäler, welche hier den richtigen Weg gezeigt haben. Mit Recht bezeichnet Falke die Rhodosarbeiten deshalb als türkisch, da sie sich nicht auf Rhodos beschränken, sondern sich auf den gesammten Bereich der türkischen Herrschaft in Vorderasien erstrecken, auch in Egypten erst nach der türkischen Eroberung (1517) auftreten. Wenn Rhodos statt eines Stapelplatzes wirklich ein Fabricationscentrum gewesen war, so wurde die blühende Industrie daselbst nicht durch die Türken vernichtet, sondern nimmt erst zur Zeit der Türken ihren Anfang. Technisch sind diese Arbeiten, die zu den schönsten Erzeugnissen der orientalischen Keramik gehören, als Halbfayencen zu bezeichnen. Eingehend hebt ferner Falke hervor, wie sie sich in der Farbengebung und im Ornament, durch die Verwendung natürlicher Blumen, der Tulpe, Nelke und Hyacinthe, von den gleichzeitigen persischen Halbfayencen unterscheiden. Das Vorkommen eines leuchtenden Bolusroth und das Fehlen dieser Farbe bildet ferner ein unterscheidendes Kennzeichen, welches wenigstens für die Frühzeit die türkischen Fayencen in zwei Gruppen theilt; von diesen kennt die eine, die syrische, jenes Roth nicht, sondern verwendet an seiner Statt ein tiefes Manganviolet. —

Mit Hilfe der Baudenkmäler lässt sich unseres Erachtens die Zeitstellung der türkischen Fayenceindustrie, noch etwas genauer bestimmen. Es enthalten nämlich die noch um die Mitte des XVI. Jahrhunderts errichteten Grabbauten zweier Söhne Suleiman's I., der Prinzen Mahomed und Tschihangir, ferner die Turbehs Abram- und Rustem-Pascha in Constantinopel Wandfliesen mit sog. todten Rändern, zeigen also dieselbe Technik wie die frühtürkischen Bauten in Brussa. Daraus lässt sich schliessen, dass selbst in der Hauptstadt um jene Zeit die Halbfayence noch nicht zur vollen Herrschaft gelangt war. Die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts wird daher als die Zeit ihrer allgemeinen Verbreitung anzusehen sein.

Wir sind bei der Besprechung des ersten, den Orient behandelnden Abschnittes des Falke'schen Handbuchs etwas ausführlisher gewesen, um die Ergebnisse der neueren Forschung aber gleichzeitig deren Lücken kurz anzudeuten. Wenngleich diese Lücken zur Zeit noch sehr gross sind, so ist doch wenigstens ein Rahmen gewonnen, in den sich weitere Studien ergänzend und ausfüllend einfügen werden.

Der breiteste Raum im Handbuche fällt der italienischen Fayence der Renaissance oder der Majolika zu. Die Anfänge dieses edelsten Zweiges der europäischen Kunsttöpferei sind noch nicht genügend erhellt. Die wichtigste Frage ist und bleibt die, wann und wo sich zuerst das Verfahren der Malerei in der rohen Glasur, welche ja das charakteristische

---

[8]) Türkische Fayencen. Zeitschr. des Kunstgewerbe-Vereins in München. 1892. S. 1 ff.

Kennzeichen der eigentlichen Fayence darstellt, ausgebildet hat. Wenngleich die Lösung dieser Frage noch aussteht, so ist sie doch in ein neues Stadium getreten durch den Nachweis einer Art von Vorstufe für die Majolika. Falke erkennt diese Vorstufe in der Halbfayence. Schon der verdiente Localforscher F. Argnani[9]) hat in seinen Untersuchungen über die keramischen Werkstätten seiner Vaterstadt Faenza auf eine Gruppe früher Thongefässe hingewiesen, welche das Wappen des Astorgio Manfredi tragen und damit eine feste Zeitstellung, das Ende des XIV. Jahrh. ergeben. Einige dieser Wappengefässe sind auf weissem Anguss unter durchsichtiger Bleiglasur gemalt, also Halbfayencen, andere, unzweifelhaft gleichzeitige Stücke hingegen bereits auf der rohen Zinnglasur, sind demnach als echte Fayencen zu bezeichnen. Diese von Falke zuerst verwerthete Thatsache wirft ein neues Licht auf die Entstehung der Majolika, indem sie eine Uebergangszeit kennzeichnet, welche gleichzeitig in einer älteren (der Halbfayence) und einer neueren, allmählich weiter vervollkommneten Technik arbeitet. Die Kenntniss des Zinnschmelzes — und das ist ein noch nicht völlig aufgeklärter Punkt — mag den Italienern die Einfuhr spanisch-maurischer Thonwaaren vermittelt haben, wobei freilich zu bedenken bleibt, dass die Mauren, soweit wir wissen, niemals in die rohe, sondern stets auf die fertig gebrannte Glasur gemalt haben. Der Umstand, dass die Einfuhr zum grossen Theile über die Insel Majorca ihren Weg nahm, liefert, eine leichte Lautverschiebung vorausgesetzt, die Erklärung für den Namen maioliche, womit die Italiener anfangs nur die sehr geschätzten lüstrirten Gefässe aus Spanien bezeichnet zu haben scheinen.

Schon frühzeitig müssen Quattrocento-Majoliken den Weg auch über die Alpen genommen haben. Finden sich doch gelegentlich auf Bildern vom Ende des XV. Jahrh. Gefässe, die sich unzweideutig als italienische Arbeiten zu erkennen geben. Daneben freilich erscheinen, namentlich auch in Miniaturen, Gefässe mit ornamentalen Mustern ausschliesslich in Blaumalerei, welche wiederum von den uns bekannten frühitalienischen Halbfayencen und Majoliken abweichen. Mit diesen Arbeiten muss u. a. der gemalte Fliesenfussboden auf den Flügeln des von den Gebrüdern van Eyck geschaffenen Genter Altarwerkes im Berliner Museum genannt werden. Die nur blau auf weissem Grund gemalten Fliesen zeigen Quadratmuster, Masswerkmotive und Thierfiguren. Bei der Genauigkeit, mit der die van Eyck bauliche Details wiederzugeben pflegen, erscheint ein Zweifel an dem Vorhandensein derartiger Fliesenfussböden zu ihrer Zeit ausgeschlossen. Ohne dieser Frage, die der Gegenstand einer eingehenden Untersuchung zu werden verdiente, näherzutreten, müssen wir doch betonen, dass die Entstehungszeit jenes Bildes — etwa um 1430 — sowie auch die Muster der Fliesen einen Zusammenhang mit Italien mindestens zweifelhaft erscheinen lassen. Vielleicht kann man an Blaumalereien über der Glasur und an spanische Einflüsse denken.

---

[9]) F. Argnani. Le ceramiche e maioliche faentine. Faenza 1889.

Ihre künstlerische Ausbildung erreicht die italienische Majolika etwa mit dem letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts. Unter den Fabriken des Quattrocento behauptet Faenza, von dem die Bezeichnung Fayence ihren Ursprung herleitet, unstreitig den Vorrang und ist durch beglaubigte Arbeiten bekannt. Zwar überträgt sich die Fabrication bald auch auf andere Orte, doch ist es noch in den ersten beiden Decennien des XVI. Jahrhunderts nicht leicht, Arbeiten gleichzeitiger Hauptfabriken, wie Castel Durante, Caffagiolo und Venedig von Faëntinern zu unterscheiden.

Von Interesse ist, was der Verfasser über die Vorlagen der Majolikamaler, namentlich für die figürlichen Darstellungen anführt. Sie sind in den Kupferstichen und Holzschnitten der Zeit, darunter häufig Arbeiten deutscher Meister, nachzuweisen. Den von Falke namhaft gemachten Hauptwerken nach Stichen der Zeit und mit der für die frühe Epoche charakteristischen blauen Untermalung wären etwa noch anzureihen: ein Teller mit der Geisselung im British Museum, im weiteren Sinne 2 Teller aus dem S. Kensington Museum (Urtheil Salomonis und Grablegung nach Dürer vom Jahre 1519). — Das berühmte Service im Museo Correr zu Venedig wird von Falke, im Gegensatz zu Molinier und Fortnum, nicht dem Nicolo da Urbino, sondern einem unbekannten Meister zugeschrieben, der florentiner und venezianische Holzschnitte einer Ovidausgabe als Vorlagen benutzt hat. Nach den gleichen Vorlagen sind zwei in Gubbio lüstrirte Teller des Berliner Museums vom Jahre 1520 gemalt worden. Durch diese erfährt die Datirung des Correrservices auf die Zeit etwa um 1520 eine Bestätigung. — Ausführlich wird der Thätigkeit eines Künstlers wie Nicolo Pellipario aus Castel Durante gedacht, der nach seiner Uebersiedelung nach Urbino als Begründer der dort zur Herrschaft gelangenden Figurenmalerei und gleichzeitig als der bedeutendste Meister dieses Stils anzusehen ist. Ihm ist eines der schönsten Denkmäler des Figurenstils, das um 1519 für Francesco Gonzaga von Mantua gefertigte Service zuzuschreiben, von dem Reste sich in verschiedenen Sammlungen befinden. Den erwähnten möchten wir noch einen Teller aus der Sammlung M. Mannheim in Paris und einen andern der Sammlung Salting in London anreihen. Dem Stil dieses Services steht namentlich in den Typen ein Teller mit der Darstellung des Apoll und Marsyas im British Museum sehr nahe, ferner eine G. Salting gehörige Schale mit dem Raube der Helena.

Wesentlich neue auf sorgfältige stilistische Beobachtung gestützte Ergebnisse enthält der Abschnitt über die Majolikafabrik von Siena; Aehnliches gilt von den Ausführungen über Castel Durante und Venedig. Der Fabrik von Venedig wird man neben Faenza einen grossen Theil der auf orientalische Motive zurückzuführenden Blaumalerei im Stil orientalischer Fayencen und Porzellane (daher alla porcellana) zuzuschreiben haben, daneben eine geschätzte Gruppe von Fayencen mit kleistergrauem Glasurgrund, endlich eine Reihe von figürlichen Malereien, welche sich durch eine eigenthümlich glasige, zum Theil leicht flockige Ueberfangglasur kenntlich machen. — In der bekannten Streitfrage, ob Deruta ausschliesslich

oder auch Pesaro die schönen Arbeiten mit Perlmutterglanz zuzuschreiben seien, stellt sich Falke auf Molinier's Seite, der jene Gattung lediglich für Deruta in Anspruch nimmt, während z. B. noch Fortnum wenigstens einen Theil der Fabrication von Lüsterfayencen für Pesaro zu retten versucht. Beachtung verdient in diesem Zusammenhange der Hinweis auf lüstrirte Arbeiten auch an anderen Orten, wie zum Beispiel Caffagiolo und Florenz auf Seite 116. Die späteren, schon unter dem Einflusse von Delft arbeitenden norditalischen Fabriken des XVII. und XVIII. Jahrhunderts werden aus den eingangs erwähnten Gründen und mit Rücksicht auf ihre geringere Bedeutung kürzer behandelt.

Der letzte Abschnitt des Handbuches berührt, nachdem Spanien im Zusammenhange mit dem Orient behandelt worden war, zunächst die Niederlande. Auf die Lücken in unserer Kenntniss von den Anfängen der Fayence in diesem mit Italien in regstem Verkehr stehenden Kunstcentrum ist schon oben bei Gelegenheit des Fliesenbodens auf dem Genter Altarbilde hingewiesen worden. Nur summarisch wird der französischen, unter italienischem Einflusse arbeitenden Fabriken, eingehender des Bernard Palissy gedacht. Am Schlusse stehen Deutschland und die Schweiz mit den beiden Zweigen künstlerisch ausgebildeter Irdenwaare, der eigentlichen Fayence, welche hier in der Ofenindustrie ein eigenes weites Arbeitsfeld gewann und der gleichfalls im Zusammenhange mit der Ofenfabrikation sich entwickelnden Hafnerkunst. Es gehören hierher die früher irrthümlich dem Nürnberger Künstler Augustin Hirsvogel zugeschriebenen Arbeiten, wie namentlich die Krüge mit farbig glasirten Relieffiguren und Ornamenten. Dass dieselben mit dem vielgeschäftigen Nürnberger Meister nichts zu thun haben, darf jetzt als eine erwiesene Thatsache gelten. Die von Falke vorgeschlagene Bezeichnung Hafnergefässe für jene Krüge wird die keramische Litteratur gern acceptiren. — Bei Erwähnung von Lübeck als eines der Hauptsitze der norddeutschen Hafnerindustrie im XVI. und XVII. Jahrhundert hätte vielleicht der Name des Statius von Düren genannt werden können, aus dessen Werkstatt ein grosser Theil der im Lübeckischen wie im Mecklenburgischen gefertigten und den Hafnerwerken nahe verwandten, glasirten Terracotten herstammt. — Das über die deutschen Oefen Gesagte giebt trotz seiner Kürze das Wissenswerthe in richtiger Beleuchtung. Gerade in der Ofenindustrie hatte sich die Scharffeuermalerei der echten Fayence bis in eine Zeit erhalten, in der die Fabriken zu der Malerei auf der Glasur nach Art und in Nachahmung der Porzellane übergegangen waren. Damit hatte die Fayence aufgehört, einen selbstständigen, ihrer technischen Herstellung entsprechenden Stil zu pflegen. Gegen Ende des Jahrhunderts erlag die edle Technik der Concurrenz des dem damaligen klassischen Geschmack mehr zusagenden englischen Steinguts und dessen Nachahmung, um erst in der Mitte unseres Jahrhunderts mit der Regeneration des Kunsthandwerks wieder zu neuem Leben zu gelangen.

Zum Schluss noch ein Wort über die Abbildungen. Die Mehrzahl derselben ist mit Verständniss und mit Rücksicht auf die autotypische

Vervielfältigung auf feines Netzpapier gezeichnet, das die Auflösung der Töne in sich kreuzende Strichlagen erleichtert und durch Glattschaben volle kräftige Lichter ergiebt. So treffen die Abbildungen sowohl den Charakter des Materials wie die einzelnen Tonwerthe in einer Weise, die im Schwarzdruck schwer zu erreichen ist und kommen den mustergültigen Abbildungen des Brinckmann'schen Führers durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe nahe.

R. Borrmann.

Museen.

St. Petersburg. Kaiserliche Ermitage. Die Gemäldegalerie der K. Ermitage ist im laufenden Jahr um folgende Bilder bereichert worden:

Simon de Vos. 1. Enthaltsamkeit des Scipio und 2. Abigail vor König David. Beide Bilder, als Pendants gedacht, sind in leuchtenden Farben auf Kupfer gemalt. Bisher befanden sie sich im Verwaltungsgebäude des Palais von Zarskoje-Selo. 0,67—0,88.

Paris Bordone. Allegorie. Die Kniebilder zweier reichgekleideter schöner Frauen in Begleitung eines erzgepanzerten Kriegers und eines schwebenden Liebesengels. Bezeichnet. 0,32—1,10. Bis 1897 in den Depoträumen aufbewahrt. Gehörte einst dem Erzherzog Wilhelm von Oesterreich. Gestochen von Vorsterman.

Salomon van Ruisdael. Holländische Landschaft. Aus der Sammlung Somoff erworben. Holz. Bezeichnet. 0,30—0,38.

Gerbrand van den Eeckhout. König Jerobeam's Opfer. Bezeichnet und 1655 gemalt. 1,59—2,6.

Die Bilder der russischen Schule werden in der nächsten Zeit schon an das Nationalmuseum Alexander III. abgetreten. Die hierdurch gewonnenen zwei Säle sollen zur Aufnahme guter alter, vornehmlich französischer Bilder aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts dienen, die bisher in der sogenannten „alten Ermitage“ (Winterpalais) untergebracht waren. Für die Neuordnung sind die Monate Juli und August bestimmt, während welcher die Galerie ohnehin für das grosse Publikum geschlossen bleibt.

G. v. L.

Versteigerungen.

Versteigerung von Gemälden aus der Galerie Sedelmeyer (16. November 1897) durch R. Lepke in Berlin.

Die von der grossen Pariser Firma dem Publikum auf dem Wege der öffentlichen Versteigerung angebotenen Bilder, ausschliesslich Arbeiten des XVII. Jahrhunderts, zumeist holländische, gehörten mit wenigen Ausnahmen zu jener Bilderklasse von mittlerer Qualität, der in früheren Jahren das Interesse der deutschen Privatsammler in höherem Grade zugewendet war als heute. Namentlich die italienisirenden Landschafter waren in diesem Restbestande nach lebhaftem freihändigem Verkaufe — charakteristisch genug — sehr stark vertreten. Unter den 66, zumeist signirten und gut erhaltenen Gemälden notire ich hier die wichtigsten.

No. 3. M. P. Berchem, der Tempel der Sibylle. Von Smith beschrieben (No. 158), wohl erhalten und voll bezeichnet. (1610 M.) — No. 5 A. Brouwer, der Guitarrespieler. Als echtes Bild von Brouwer (trotz des fragwürdigen Monogramms) eine Seltenheit im Kunsthandel. (800 M.) — No. 7. Pieter Claasz, Stillleben. Mit schwacher, wohl gefälschter Signatur, nicht in der gewohnten Art des Meisters. (1050 M.) — No. 8. Dirk van Delen, das Grabmal Wilhelm's von Nassau in Delft. Voll bezeichnet und datirt 1645. Die Portraitfigürchen wohl von fremder Hand. (1660 M.) — No. 9. Jacob A. Duck, lustige Gesellschaft. Voll bezeichnet und datiert 1635. (1335 M.) — No. 10. C. Dusart, der Fischhändler. Gute Arbeit des Meisters mit relativ grossen Figuren, einem späten „Adriaan v. Ostade“ recht ähnlich noch. (1350 M.) — No. 13. Jan v. Goijen, Halt vor der Herberge. Bezeichnet und datirt 1632. Blond, kräftig, pastos gemalt, gut erhalten. (1500 M., Berliner Privatbesitz.) — No. 15. Frans Hals, lachender Knabe. Bezeichnet mit einem anscheinend aus zwei „H“ und zwei „F“ zusammengesetzten Monogramm. Genaue Wiederholung eines beim Baron Oppenheim in Köln befindlichen Originales. Vielleicht von der Hand des jüngeren Frans Hals. (3500 M.) — No. 17. Cornelis de Heem, Stillleben. Voll bezeichnet. Gute, nur in der Färbung etwas unruhige Arbeit. (1250 M.) — No. 19. Jan v. d. Heyden. Hügelige Landschaft. Voll bezeichnet und datiert 1666. Etwas matt in der Wirkung, aber zierlich und fein gestimmt. (1235 M.) — No. 29,

30. N. Maes, Gegenstücke, Bilnisse einer Frau und eines Mannes. Eintönig schwarz. Den früheren Arbeiten des Maes nahe, aber doch vielleich von einem anderen Meister. (Je 900 M.) — No. 37. Adr. v. Ostade Bauern im Wirthshause. Bezeichnet. Sehr schön, in warmem Ton und durchsichtigem Helldunkel, aus der besten Zeit des Meisters, den vierziger Jahren des Jahrhunderts. (2460 M., zurückgezogen.) — No. 40. A. Pijnacker, Italienische Landschaft. Voll bezeichnet. Eins der besten Bilder des Meisters. (2255 M.) — No. 42. Jacob v. Ruisdael. Waldlandschaft. Bezeichnet mit dem Monogramm. Das Hauptbild der Auction, reich an Schönheiten, wenn auch im Verhältniss zu den grossen Massen der Leinwand etwas kleinlich componirt. Das eine Zeit lang im Berliner Privatbesitz bewahrte Gemälde fand zu 15000 M. keinen Käufer und wurde zurückgezogen. — No. 44. Salomon v. Ruijsdael, Winter am Flusse. Voll bezeichnet und datirt 1658 (letzte Ziffer fraglich). Sehr hell, mit farbigem Himmel und scharf gezeichneten Figürchen. (1650 M.) — No. 49. D. Teniers und H. M. Sorgh, Der Schiebkarren. Das Stillleben in der Vorrathskammer nicht von Sorgh, eher von Saftleven. (1860 M.) — No. 50. D. Teniers und L. v. Uden, Landschaft mit Figuren. Aehnlich dem schönen Bilde der Brüsseler Galerie, das auch eine gemeinsame Arbeit Teniers' und Uden's ist. (710 M.) — No. 52. D. Teniers, Stillleben. Sehr fein getönt, aber gar zu langweilig im Motiv. (800 M.) — No. 55. Adr. v. d. Velde, Vieh am Flusse. Bezeichnet. Nicht gerade wirkungsvoll und scharf, doch ein echtes und wohl erhaltenes Bild des Meisters. (1680 M.) — No. 59. I. B. Weenix, Die Vergnügungsfahrt. Voll bezeichnet. (1400 M.) — No. 64. Ph. Wouwerman, Der Charlatan. Bezeichnet mit dem Monogramm. Voll hübscher Einzelheiten, mit einer Fülle gut gezeichneter Figuren, ohne rechte Concentration in der Anordnung. Ausnahmsweise auf Kupfer bei ziemlich grossem Formate. (1550 M. Wiener Kunsthandel.) — No. 66. Jan Wijnants, Landschaft. Bezeichnet. (2850 M.) *M. I. F.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Ueber das Borromeo-Denkmal auf Isola Bella. Das wohlbekannte mittlere Borromeo-Denkmal auf Isola Bella ist im letzten Jahr wiederholt Gegenstand kunstgeschichtlicher Kritik geworden. Eine ausführliche Monographie[1]) ist von Dr. Diego Sant' Ambrogio erschienen, Dr. Giulio Carotti hat in einem Aufsatz in der „Perseveranza“ 24. Juni 1897 die Entstehung des Denkmals erörtert, und der Unterzeichnete hat in seinem Buch: „Oberitalienische Frührenaissance“, „I. Die Gothik des Mailänder Domes und der Uebergangsstil“ (Berlin 1897) die stilgeschichtliche Stellung des Werkes zu fixiren versucht. Der dort bereits vermerkte Aufsatz Dr. Carotti's, welcher die dort beleuchteten Wechselwirkungen zwischen der lombardischen und venezianischen Plastik in einem besonders lehrreichen Specialfall bestätigt, dürfte wenig bekannt geworden sein. Es sei daher hier sein Wortlaut veröffentlicht:

„Von den drei stattlichen Grabmonumenten der Borromeo, welche sich jetzt in der Familienkapelle auf Isola Bella befinden, ist das mittlere weitaus das reichste und kunstgeschichtlich bedeutendste. Es steht in diesem Sinne mitteninne zwischen der Arca des S. Pietro Martire in S. Eustorgio zu Mailand und dem Mausoleum des Gian Galeazzo Visconti in der Certosa bei Pavia.

Vor Kurzem ist diesem Monument nebst den beiden anderen zum ersten Male eine ihrer würdige Monographie gewidmet worden, deren vorzügliche Abbildungen sie auch Denen, die die Originale nicht kennen, nahe bringen, und deren von Dr. Diego Sant' Ambrogio verfasster Text sie zum ersten Male kunstwissenschaftlich erörtert. Allein das Ergebniss, zu welchem der Verfasser dieser Monographie hinsichtlich dieses mittleren Denkmals kommt, steht meiner Ansicht in wesentlichen Punkten entgegen und veranlasst mich, nun auch meine aus langjährigen Vorstudien erwachsenen Resultate, die ich in einer grösseren Publication zusammenzufassen gedenke, hier den Fachgenossen vorzulegen.

Das Denkmal setzt sich in seiner heutigen Gestalt aus vier stilistisch klar geschiedenen Theilen zusammen.

Der erste, reichste ist zugleich der künstlerisch wie kunstgeschicht-

[1]) I Sarcofagi Borromeo e il Monumento dei Birago all' Isola Bella. Milano. 1897.

lich wichtigste: die „Edicola“, das Gerüst des ganzen Aufbaues, bestehend aus dem mächtigen Sarcophag, der auf sechs Pilastern ruht, vor denen die am meisten bekannten sechs gewappneten Schildhalter auf relifirten Sockeln fussen. Den zweiten Theil bilden die acht Reliefs aus der Heilsgeschichte, welche die Seitenwände des Sarcophages selbst schmücken. Sie zeigen unverkennbar die Stilweise Omodeo's. Der gleichen Schule gehört auch die Portraitfigur des Beigesetzten über dem Sarcophag an, allein sie weist auf den Antheil einer anderen Künstlerhand hin. Das Tabernakel endlich ist eine spätere Zuthat.

Weitaus am Wichtigsten ist der erste, untere Haupttheil. Er enthält keine Inschrift und ebensowenig andere völlig sichere Anhaltspunkte für die Datirung, denn die erst im XVII. Jahrhundert compilierten Notizen über die Waffen und Abzeichen der Borromeo führen hier irre. Sicherer ist es, den Stil zu befragen und das Ergebniss an der Hand fester geschichtlicher Daten nachzuprüfen.

Und in der That versagt dieser Weg nicht. Das architektonische Gerüst und seine Decoration, die eleganten Pfeilerkapitäle, das Blattwerk an den Gesimsen, und die mit freigebiger Hand vertheilten decorativen Figürchen, besonders ferner die acht Kriegergestalten — Alles dies kehrt zunächst an einer Reihe von decorativen Zierstücken in Castiglione d'Olona, die dem Zeitraum von 1425—1440 angehören, wieder. Ferner aber herrscht der gleiche Stil in Venedig, an der Ca' d'oro und am Ospedale della Misericordia, an Stätten, wo — nach den Forschungen Paoletti's — der Mailänder Matteo de' Raverti mit seinen Gehilfen von 1421—1432 thätig war. Man findet stilistisch nah verwandte Elemente in Venedig ferner an der Porta di S. Polo und an den vom Ospedale della Carità stammenden Fragmenten. Dieselben kehren endlich aber auch an den Arbeiten der Toscaner Pietro da Firenze und Giovanni da Fiesole wieder: am Grabmal des Dogen Tomaso Mocenigo in S. S. Giov. e Paolo und an dem „Urtheil Salomonis“ an der Ecke des Dogenpalastes.

Man erkennt daran, dass sich Raverti an diese Florentiner Kunst anschloss und ihr mittelbar die Vervollkommnung seines Stiles dankt. —

Es ist sicherlich nicht nur ein Zufall, dass Matteo Raverti damals (1422) auch in Venedig gerade von einem Borromeo (Alessandro) damit betraut wurde, sein Grabdenkmal in der Kirche auf der Isola di S. Elena zu errichten. Leider aber ist dieses Monument selbst verschwunden, und jede Mühe, Fragmente davon wiederzufinden, vergeblich geblieben. Die Thätigkeit Raverti's in Mailand selbst wird dagegen durch die Dombauacten gewährleistet, in denen sich sein Name zwischen 1389 und 1409 häufig findet. Für den Dom arbeitete er einen der gewappneten Giganten, der schon der Aufgabe nach an die des Borromeo-Denkmales erinnert, ebenso, wie dessen Ornamente am Dom häufig vertreten sind.

Mit diesem Ergebniss der Stilkritik vergleiche man nun die folgende aus den beglaubigten Nachrichten selbst abgeleitete Combination!

Im Schloss der Borromeo auf Isola Bella befindet sich ein von Rocca

d'Angera dorthin übertragenes Gemälde des XVII. Jahrhunderts. Es zeigt einen Edelmann inmitten einer Schaar von Hofleuten und von Künstlern und Werkmeistern als Stifter eines prächtigen Monumentes, dessen Zeichnung ihm dargeboten wird, und das im Hintergrund bereits fertig dargestellt ist. Dieses Monument aber ist kein anderes als das mittlere in der Kapelle, das hier erörterte Werk, — nur fehlen die Portraitstatue und das Tabernakel. Eine Inschrift auf diesem Gemälde sagt, es zeige den Grafen Vitaliano Borromeo als Stifter des Grabdenkmals für die Sa. Giustina de' Borromeo.

Diese Angabe wird durch den Historiker der Familie Borromeo, Pullé, bestätigt, welcher berichtet, jener Vitaliano Borromeo habe in S. Francesco grande zu Mailand ein an Statuen und Reliefs besonders reiches Marmordenkmal, das damals in ganz Italien kaum seines Gleichen gefunden, errichten lassen, um in demselben die Reliquien der Sa. Giustina von Padua, der Schutzheiligen seines Geschlechtes, zu bergen, dieser fromme Plan habe jedoch nicht ausgeführt werden können, weil die Paduaner die Auslieferung der Reliquien verweigerten, und so sei das Monument von den Söhnen des Stifters als dessen eigenes Grabdenkmal benutzt worden. Pullé fügt hinzu, man habe dieses Grabmal nach der Zerstörung von S. Francesco grande am Ende des vorigen Jahrhunderts nach Isola Bella überführt. Graf Vitaliano Borromeo starb 1449. Das fällt in die Epoche, in der der Uebergangsstil des Matteo Raverti in Mailand massgebend war, und in Verbindung mit der Angabe jenes Gemäldes dürfen diese Nachrichten wohl genügen, um das Ergebniss der Stilkritik zu sichern und diesen Haupttheil des Borromeodenkmals dem Matteo Raverti zuzuweisen. Die Reihe der oben aufgezählten Arbeiten, die, zusammen mit dem Borromeo-Monument stilgeschichtlich ein organisches Ganze bilden, füllen in dem prächtigen Buch der lombardischen Skulptur eine bisher vergessene Seite.“ *Alfred G. Meyer.*

[illegible]

[illegible]

[illegible]

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.** *)

(Vom 1. September 1896 bis 31. Mai 1897.)

Theorie und Technik. Aesthetik.

Art Schools of London, The. Painting, Music, &c. A Description of the Principal Fine Art Schools in the London District. Alphabetically Arranged for Reference. Edit. by Tessa Mackenzie. Cr. 8vo, VIII, 187 p. Swan Sonnenschein. 2/6.

Bemrose, William. Manual of Wood Carving: With Practical Instructions for Learners of the Art, and Original and Selected Designs. With an Introduction by Llewellynn Jewitt. 20th ed. 4to, 74 p. Bemrose. 5/.

Berry, T. W. Guide to Freehand Drawing. Specially Compiled for Candidates Preparing for the Science and Art Departments Examination in Freehand Drawing of Ornament. Subject B., Elementary Stage. 4to, sd., 48 p. Simpkin. 1/.

Boito, Cam. I principî del disegno e gli stili dell'ornamento. Quarta edizione. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. Lombardi di M. Bellinzaghi), 1897. 16⁰ fig. 200 p. [Manuali Hoepli.]

Braquehaye, C., **Okakura-Kakuzo** et A. **Arrivet.** L'Enseignement des beaux-arts au Japon; par Ch. B., ancien directeur de l'Ecole municipale des beaux-arts et arts décoratifs de Bordeaux, O.-K., directeur de l'Ecole des beaux-arts de Tokyo, et A. A., professeur au lycée supérieur de Tokyo. In-8⁰, 24 p. et planches. Bordeaux, imp. Gounouilhou. 1896. [Extrait du Compte rendu général du congrès de la Société philomathique de Bordeaux.]

Buyse, Omer. Les écoles professionelles et les écoles d'art industriel en Allemagne et en Autriche. Le dessin dans les écoles primaires et moyennes. Missions et études à Hambourg, Hannovre, Iserlohn, Remscheid (Westphalie), Vienne, Dresde, Munich, Dusseldorf, Berlin, Leipzig, par O. B., professeur à l'école de dessin et d'industrie, régent à l'école moyenne de Schaerbeek. Gr. in-12⁰, VIII, 320 p. figg. et pl. Bruxelles, chex l'auteur (imprimerie L. Braekmans, à Brecht), 1896. Fr. 3.50.

Carstanjen, F. Einiges über Kunstbetrachtungen im Allgemeinen. (Schweizerische Rundschau, 7. Jahrg., No. 2.)

Caselli, C. Insegnamento del disegno. (Arte e Storia, 1896, S. 169.)

Claudi, ing. Claudio. Manuale di prospettiva. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. Lombardi di M. Bellinzaghi), 1896. 16⁰. p. 64, con ventotto tavole. [1. Riduzione prospettica delle superfici piane. 2. Riduzione prospettica dei solidi. 3. Prospettiva di figure sotto un angolo dato. 4. Prospettiva dal basso in alto. — Manuali Hoepli.]

Conze, Alexander. Ueber den Ursprung der bildenden Kunst. [Aus: „Sitzungsberichte d. Akad. d. Wiss. zu Berlin".] gr. 8⁰. 12 S. Berlin, (G. Reimer). M. —.50.

---

*) *Die Mittheilung der in entlegeneren Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze wird erbeten unter dieser Adresse:*

Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar der Königlichen Museen, Berlin C., am Lustgarten.

Demarquet-Crauk, N. Dessin de paysage. Notions de perspective appliquée aux croquis rapides de vues d'après nature; par N. D.-C., professeur à l'Ecole spéciale militaire de Saint-Cyr. In-18 jésus, 70 pages avec dessins. Bar-le-Duc, imp. Facdouel. Paris, lib. Nony et Ce. 1897.

Destrée, Jules. Les œuvres d'art dans les églises. 8⁰. 14 p. Bruxelles, bureaux de l'Avenir social, rue des Sables, 35, 1896.

Disselhoff, D. Jul. Alles ist Euer, Ihr aber seid Christi. Vorträge und Abhandlungen über das Verhältnis der Kunst, besonders der Poesie, zur Offenbarung. Nach dem Heimgange des Autors gesammelt und hrsg. v. Diak. Deodat Disselhoff. gr. 8⁰. IX, 355 S. Kaiserswerth, Buchh. der Diakoniss.-Anstalt. M. 4.50.

Ducompex, E. A. Traité de la peinture en bâtiment et du décor; par E. A. D., peintre-décorateur. Seconde partie: Manuel technologique du peintre. In-8⁰, 104 p. Bar-le-Duc, imp. Contant-Laguerre. Paris, lib. André, Daly fils et Ce. 1894.

Fiedler's, Konrad, Schriften über Kunst. Hrsg. v. Hans Marbach. gr. 8⁰. IX, 462 S. Leipzig, S. Hirzel. M. 6.—.

Franke, J. H. (H. Wortmann). Ueber den Kulturwerth der Religion vom Standpunkt der Kunst. gr. 8⁰. 64 S. Zürich und Säckingen, H. Wortmann. M. 1.—.

Freiberger, Archit. Kunstgewerbesch.-Fachlehr. Hans. Perspektive nebst e. Anhang über Schattenkonstruktion und Parallelperspektive. (= Sammlung Göschen, Bd. 57.) Mit 88 Fig. 127 S. Leipzig, G. J. Göschen. M. —.80.

Frimmel, Dr. Thdr. v. Vom Sehen in der Kunstwissenschaft. Eine kunstphilosoph. Studie. Gr. 8⁰. VII, 43 S. Wien, F. Deuticke. M. 1.40.

Fritz, Reg.-R. Vice-Dir. Geo. Handbuch der Lithographie und des Steindruckes. Handbuch der Lithographie. Nach dem gegenwärt. Stande dieser Technik hrsg. Mit 16 Taf., davon mindestens 6 in Farbendruck, u. viele Abbildungen im Texte. (In 16 Lfgn.) 1. Lfg. hoch 4⁰. (S. 1—24 m. 1 Taf. u. 1 Bl. Erklärungen.) Halle, W. Knapp. M. 2.—.

Gehler, Sem.-Oberlehrer P. Die Perspektive als selbständige Darstellungsweise. Eine kurzgefasste u. sichere Anleitung zum Studium der Malerperspektive. Für Kunst-, Schul- und Selbstunterricht. 2 Aufl. m. 8 photolith. Taf. gr. 8⁰. VIII, 61 S. Leipzig, K. F. Koehler, Sort. in Komm. M. 2.40.

Gnoli, D. Nazionalità e arte. (Nuova Antologia, anno XXXII, 4. Serie, vol. 67, fasc. 4.)

Hausegger, Priv.-Doc. Dr. Frdr. Die künstlerische Persönlichkeit. Lex.-8⁰. 45 S. Wien, C. Konegen in Komm. M. 1.50.

Helwig, Paul Iwan. Eine Theorie des Schönen. Mathematisch-psycholog. Studie. gr. 8⁰. VII, 87 S. Amsterdam, Delsman & Nolthenius. M. 3.—.

Hirth, Geo. Aufgaben der Kunstphysiologie. 2. Aufl. Mit 17 Illustr. (In 10 Lfgn.) 1 Lfg. gr. 8⁰. (S. 1—64 mit 1 Farbdr.) München, G. Hirth. M. —.60.

Janitsch, J. Ueber Kunsturtheile. (Deutsche Rundschau, 23. Jahrg. 5. Heft.)

Jessen, Museumsdir. Dr. P. Das Deutsche Kunstgewerbe und der Zeichenunterricht. [Aus: „Zeitschrift f. gewerbl. Unterr."] 8⁰. 23 S. Leipzig, Seemann & Co. M. —.40.

Illert, K. Architektur und Kunstphilosophie. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 50.)

Kaemmerer, Ludwig. Zeichnungen alter Meister. (Das Museum, I, S. 1.)

— Zeichnungen alter Meister. Technisches. (Das Museum, I, S. 25.)

Keilitz, Geo. Anleitung zur Öl-Malerei. (= Bibliothek der Hand- und Kunst-Arbeiten. Hrsg. v. Hedwig Brauer. No. 3.) 8⁰. 48 S. Leipzig, E. Volkening. M. —.50.

Kirstein, Priest.-Sem.-Prof. Dr. Ant. Entwurf einer Aesthetik der Natur und Kunst. (= Wissenschaftliche Handbibliothek. 3. Reihe. Lehr- u. Handbücher verschiedener Wissenschaften. IV.) gr. 8⁰. VIII, 324 S. Paderborn, F. Schöningh. M. 4.80.

Koch. Beiträge zur Förderung des Kunstunterrichts auf den höheren Schulen. Programm des Gymnasiums zu Bremerhaven 1896. 4⁰. 35 S.

Leynardi, Lu. Il bello e l'arte; idea d'una trattazione del bello: discorso letto nella r. università di Genova addì 27 maggio 1896. Genova, tip. istituto Sordomuti, 1896. 8⁰. 30 p.

Libonis, L. Traité pratique de la couleur dans la nature et dans les arts

(Composition; Mélange; Solidité; Jeu et Nuance des couleurs, etc.) In-8⁰, 64 p. avec 7 grav. et 8 planches. Evreux, impr. Hérissey. Paris, lib. Laurens. 2 fr. [Bibliothèque de l'enseignement pratique des beaux arts.]

Mauri, De. L'amatore di oggetti d'arte e di curiosità. Milano, Ulrico Hoepli edit. (Firenze, tip. di Salvadore Landi), 1896. 16⁰. XII, 580 p. [1. La pittura. 2. L'incisione. 3. La scultura in avorio. 4. La piccola scultura. 5. I mobili. 6. I vetri. 7. Gli smalti. 8. Maioliche e porcellane. 9. I ventagli. 10. Le tabacchiere. 11. Gli orologi. 12. Vasellame di stagno. 13. Armi ed armature. 14. Dizionario complementare di altri oggetti d'arte e di curiosità.]

Nouvelle Méthode de dessin à main levée, par J. Rameaux, professeur de dessin de la ville de Paris, et Mme Picard, directrice d'école publique, professeur de l'Association polytechnique. Cours moyen. Cahiers nos 1 à 8. Paris, imp. Hénon.

Oettingen, Wolfgang von. Der Kunstgenuss des Laien. (Die Grenzboten, 56. Jahrg., No. 8.)

— Zur Naturgeschichte der Maler. (Die Gegenwart, 51. Bd., No. 13.)

Pacioli, Fra Luca. Divina proportione. Die Lehre vom goldenen Schnitt. Nach der venezian. Ausg. vom J. 1509 neu hrsg., übers. u. erläutert v. Const. Winterberg. [Aus: „Eitelberger-Ilg's Quellenschriften".] gr. 8⁰. V, 367 S. m. Fig. Wien (1889), C. Graeser. M. 6.—.

Philips, Joseph. Wood Carving: Being a Carefully Graduated Educational Course for Schools and Adult Classes. Cr. 8vo, 94. p. Shapman and Hall. 3/6.

Posselt, E. A. Technology of Textile Design. Illust. New and Revised ed. Imp. 8vo, 324 p. Low. 28/.

Rauber, Prof. Dr. A. Der Naturalismus in der Kunst. Akademische Rede. gr. 8⁰. 23 S. Leipzig, A. Georgi. M. 1.—.

Roger-Milès, L. Comment discerner les styles du VIIIe au XIXe siècle. Etudes pratiques sur les formes et les décors propres à en déterminer les caractères. Ameublement; Armes et Armures; Broderie; Céramique; Dentelle; Emaillerie; Horlogerie; Joaillerie; Bijouterie; Peinture sur vélin; Orfèvrerie civilé et religieuse; Verrerie; Tapisserie. Accompagnées de 900 reproductions documentaires, de 800 monogrammes ou marques de faïence et porcelaine, anciens poinçons d'orfèvres et de fourbisseurs, gravés par J. Mauge. In-4⁰, 128 p. Paris, impr. Lahure; librairie Rouveyre. 30 fr.

— Les caractères des styles. (Revue des arts décor., 1896, Dec.)

Romanoff, S. Die Behandlung der Schmelzfarben. Eine Anleitung zum Malen auf Porzellan und Fayence. (Neudr.) 8⁰. 48 S. Berlin, Verlag des christl. Zeitschriftenvereins. M. 1.—.

Rypens, Gérard. Quelques considérations sur l'enseignement de l'architecture en Belgique. In-8⁰, 15 p. Hasselt, M. Ceysens. Fr. 1.—.

Santayana, George. The Sense of Beauty. Being the Outlines of Æsthetic Theory. Cr. 8vo. Black. 6/.

Schmarsow, Aug. Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. II. Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. gr. 8⁰. 398 S. Leipzig, S. Hirzel. M. 6.—.

— Der Barockstil in der darstellenden Kunst. (Die Kunst-Halle, 2. Jahrg., No. 12.)

Seeberger, vorm. Maler Prof. Gust. Principien der Perspektive und deren Anwendung nach einer neuen Methode. 6. Aufl. m. e. Vorwort v. Prof. Fr. Thiersch. 8⁰. XI, 68 S. m. 40 Fig. u. 4 Taf. München, F. Bassermann. M. 2.—.

Seidlitz, Woldemar von. Schönheit. (Das Museum, I, S. 47.)

— Stil. (Das Museum, I, S. 9.)

— Typus. (Das Museum, I, S. 31.)

Spitzer, Prof. Dr. Hugo. Kritische Studien zur Aesthetik der Gegenwart. gr. 8⁰. 87 S. Wien, C. Fromme. M. 2.—.

Stein, K. Heinr. v. Vorlesungen über Aesthetik. Nach vorhandenen Aufzeichnungen bearbeitet. gr. 8⁰. X, 145 S. m. Bildnis. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. M. 3.—.

Stettiner, Richard. Die Photographie in der Kunstwissenschaft. (Kunstchronik, N. F., VII, 1896, Sp. 555.)

Streiter, R. Architektur und Kunstphilosophie. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, S. 550; 1897, S. 100.)

Strzygowski, Josef. Composition. (Das Museum, II, S. 47.)

Thompson, Ernest E. Studies in the Art Anatomy of Animals; Being a Brief Analysis of the Visible Forms of the

more Familiar Mammals and Birds. Designed for the Use of Sculptors, Painters, Illustrators, Naturalists and Taxidermists. Illust. with 100 Drawings by the Author. Folio, 108 p. Macmillan. 30/.

Thomson, Arthur. Handbook of Anatomy for Art Students. With numerous Illusts. 8vo, 434 p. Clarendon Press. 16/.

Kunstgeschichte.

Adamy, R. Die merovingische Ornamentik des Kunsthandwerks und der Architektur als Grundlage der romanischen. (Deutsche Bauzeitung, 1896, 80 ffg.)

Barbier de Montault, X. Œuvres complètes de Mgr X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. T. 12: Rome. VI: Hagiographie (quatrième partie). In-8⁰, 624 p. Poitiers, imp. Blais et Roy.

Beck. Kunstbeziehungen zwischen Schwaben und Tirol-Vorarlberg. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1896, 10.)

Bode, W. Die Berliner Akademie. (Pan, II, S. 325.)

— Die Berliner Akademie. Gedanken bei der Feier ihres 200jähr. Bestehens. [Aus: „Pan".] gr. 8⁰. 30 S. Berlin, F. Fontane & Co. M. —.50.

— Die Berliner Akademie. Sonderabdruck aus Pan 1896, Heft IV. 14 S. Berlin, F. Fontane & Co. 8⁰.

Bourgeois, Emile. The Century of Louis XIV.: Its Arts; Its Ideas. From the French, by Mrs. Cashel Hoey. Illust. Imp. 8vo, 498 p. Low. 52/6.

Bournand, François. Histoire de l'art chrétien de la Renaissance à nos jours (architecture, sculpture, peinture, arts décoratifs, mobilier, musique); par F. B., professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'Association polytechnique et à l'Ecole professionnelle catholique. 2e édition. 2 vol. In-8⁰ avec gravures. T. 1er, IV, 330 p.; t. 2, 396 p. Bar-le-Duc, impr. Facdouel. Paris, libr. Bloud et Barral.

Brown, Cecil. The Horse in Art and Nature. In 8 parts. With numerous Illusts. from Life. Introduction by E. O. Ford. Parts 1—4. Obl. 4to. bds. Chapman and Hall. à 2/6.

Centralblatt, Illustriertes, für die christliche Altertumskunde. Zeitschrift für den Clerus, die Laien, Sammler und Händler. Chefred.: Archäolog Dr. Gust. A. Müller. 1. Jahrg. Septbr. 1896 bis Aug. 1897. 15 Nrn. gr. 4⁰. München (Khidlerstr. 12), Dr. Gust. A. Müller. Postfrei M. 5.—.

ck. Schwäbische Künstler in Konstanz. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1896, 9.)

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales; par M. Anatole de Montaiglon et M. Jules Guiffrey, sous le patronage de la direction des beaux-arts. T. 6: 1721-1724. In-8⁰, XLVIII, 456 pages. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris, librairie Charavay frères. 1896.

Crowe, Sir Joseph. Lebenserinnerungen eines Journalisten, Staatsmannes und Kunstforschers. 1825—1860. Deutsch von Arndt v. Holtzendorff. Mit 1 Bildniss in Lichtdr., 1 Textskizze u. 1 Plan in Steindr. gr. 8⁰. XI, 382 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. M. 7.50.

Davidsohn, Rob. Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz. gr. 8⁰. VI, 188 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. M. 5.—.

— Geschichte von Florenz. 1. Bd.: Aeltere Geschichte. Mit 1 Stadtplan. gr. 8⁰. XI, 867 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. M. 18.—.

Doering, Dr. Osc. Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den J. 1610-1619, im Auszuge mitgetheilt und commentiert. [Aus: „Eitelberger's Quellenschriften".] gr. 8⁰. XX, 362 S. Wien (1894), C. Graeser. M. 7.—.

Du Jardin, Jules. L'art flamand. Les artistes anciens et modernes, leur vie et leurs œuvres. T. I, livr. 2; II, 5, 10—15; III, 1. à Fr. 1.—.

Ebe, Archit. Gust. Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst. 8⁰. XVI, 356 S. m. 100 Abbildgn. Leipzig, J. J. Weber. M. 7.50.

Elder, Pliny's, The. Chapters on the History of Art. Translated by K. Jex-Blake. With Commentary and Historical Introduction by E. Sellers and Additional Notes Contributed by Dr. Heinrich Ludwig Ulrichs. 8vo, 352 p. Macmillan. 14/.

Fabriczy, C. von. Toscanische und oberitalienische Künstler in Diensten der Aragonesen zu Neapel. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 85.)

Falke, Jac.v. Lebenserinnerungen. gr. 8⁰. VII, 366 S. m. Bildnis. Leipzig, G. H. Meyer. M. 7.50.

Farrar, Very Rev. F. W. The Life of Christ as Represented in Art. 3rd ed. Cr. 8vo, 528 p. Black. 10/6.

Gaborit, P. Manuel d'archéologie, ou Etudes élémentaires sur l'architecture, la sculpture et la peinture depuis les Grecs jusqu'à nos jours; par l'abbé P. G., archiprêtre de la cathédrale de Nantes, professeur d'archéologie. 2e édition, revue et augmentée d'un grand nombre de gravures. Petit in-8⁰, XXIV, 384 pages. Paris, imp. Mersch; lib. Bloud et Barral.

Gatti, Ang. Notizie storiche intorno alla r. accademia di belle arti in Bologna. Bologna, stab. tip. succ. Monti, 1896. 8⁰. 38 p.

Gesellschaft, Die, patriotischer Kunstfreunde in Böhmen. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 211.)

Gossler, Gust. v. Wilhelm der Grosse in seinen Beziehungen zur Kunst. Rede. Nebst urkundl. Anlagen. gr. 4⁰. 57 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. M. 1.75.

Gronau, G. Zu den Künstlerviten des Giovanni Battista Gelli. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 23.)

G. S. Les Artistes à la Bastille. (La Chronique des arts, 1897, S. 192.)

— Les Officiers-Artistes au XVIIIe siècle. (La Chronique des arts, 1897, S. 118.)

Gurlitt, Cornelius. Kunstgeschichte. (Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte, 5. Bd., 3. Abthlg.)

Heyck, Archivr. Prof. Dr. Ed. Die Mediceer. (= Monographien zur Weltgeschichte, I.) gr. 8⁰. 127 S. m. 4 Kunstbeilagen und 148 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Jacquot, Albert. Un protecteur des arts, le prince Charles-Alexandre de Lorraine. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 711.)

Ilg, Alb. Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen. [Aus: „Eitelberger-Ilg's Quellenschriften".] gr. 8⁰. XI, 187 S. Wien (1892), C. Graeser. M. 3.—.

Klaus, B. Gmündner Künstler. II. Maler. Nachtrag zu den Baumeistern. (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F., 5. Jahrg., 3.—4. Heft.)

Kraus, Fr. Xav. Christliche Archäologie 1895—1896. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 439.)

Kuhn, Prof. P. Dr. Alb., O. S. B. Allgemeine Kunst-Geschichte. 9 Lfg. gr. Lex.-8⁰. (2. Bd. S. 241—280 u. 3. Bd. S. 57—96 m. Abbildgn. u. 6 [2 farb.] Taf.) Einsiedeln, Benziger & Co. M. 2.—.

Launay, De. Les artistes parisiens au moyen âge. III. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 394.)

Mann, Nic. Jesus Christus am Kreuze in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Würdigung des Christusbildes. Mit 10 Abbildgn. berühmter Darstellgn. v. „Christus am Kreuze" alter u. neuer Meister. gr. 4⁰. XIV S. Prag, N. Lehmann. M. 2.—.

Marchese, p. Vinc., domenicano. Ultimi scritti. Seconda edizione. Siena, tip. arciv. s. Bernardino edit., 1896. 16⁰. VII, 214 p. L. 1.50. [1. Condizioni delle belle arti in Italia nel secolo XIII. 2. Del bello secondo la mente di s. Tommaso di Aquino. 3. S. Tommaso e Dante Alighieri. 4. Dante e la pittura italiana e omaggio delle arti belle a s. Tommaso d'Aquino. — Collezione di opere religiose scientifico-letterarie.]

Martin, Jules. Nos peintres et sculpteurs, graveurs, dessinateurs. Portraits et Biographies, suivis d'une notice sur les Salons français depuis 1673, les sociétés de beaux-arts, la propriété artistique, etc.; par J. M. In-32, 393 p. avec portraits. Paris, imp. Lahure; libr. Flammarion. 2 fr. 50.

Marucchi, Miscellanea archeologica. (Römische Quartalschrift, 10. Jahrg., 3.—4. Heft.)

Marx, Roger. Les Goncourt et l'art. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 159, 238, 402.)

Maxe-Werly, L. Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et des artistes dans le Barrois, antérieurement à l'époque de la Renaissance. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 257.)

— Notes et Documents pour servir à l'histoire de l'art et des artistes dans le Barrois antérieurement à l'époque de la Renaissance; par L. M.-W., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Bar-le-Duc. In-8⁰, 36 pages. Paris, imprimerie Plon, Nourrit et Ce. 1896.

Merkle. Die ambrosianischen Tituli. (Römische Quartalschrift, 1896, S. 185.)

Morel-Fatio, A. Lettres d'antiquaires espagnols de la fin du XVIIIe siècle, adressées au comte de Lumiares; par A. M.-F. In-8^{0}, 13 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. [Extrait de la Bibliothèque de l'Ecole des chartes (t. 57, 1896).]

Müller, Rud. Kunstgeschichtliches aus dem Bezirke Aussig. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 35. Jahrg., No. 4.)

Müntz, Eugène. Florence et la Toscane. Paysages et Monuments; Mœurs et Souvenirs historiques. In-4^{0}, VIII, 520 p. et grav. Corbeil, imprim. Crété. Paris, librairie Hachette et Ce. 30 fr.

Panzacchi, Enr. Nel campo dell' arte: assaggi di critica. Bologna, ditta Nicola Zanichelli di Cesare e Giacomo Zanichelli tip. edit., 1897. 16^{0}. 326 p. L. 3. [1. Luigi Serra pittore. 2. Una giornata a Parma (Il Correggio). 3. Della pittura storica. 4. La letteratura e l'arte in Italia. 5. Le accademie e l'arte in Italia. 6. Stefano Ussi. 7. Il crocefisso nell' arte. 8. L'esposizione artistica a Venezia. 9. Pitture murali bolognesi. 10. Nel centenario del Guercino da Cento. 11. Un libro sul Vaticano. 12. Questioni pratiche d'arte. 13. Dell' arte moderna.]

Philippi, Adf. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. No. 1. Die Kunst der Renaissance in Italien. 1. Buch. Die Vorrenaissance. Die Bildhauer von Pisa. Giotto. Fiesole. gr. 8^{0}. XVI, 112 S. m. 50 Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann. M. 2.—.

Raffaello, Il, Rivista d'arte e di storia patria. Anno I, n^{0} 1 (17 gennaio 1897). Urbino, tip. della Cappella, 1897. 4^{0}. 8 p. Cent. 35 il numero.

Recueil d'anciens inventaires imprimés sous les auspices du comité des travaux historiques et scientifiques (section d'archéologie). T. 1er: Inventaires de Notre-Dame-la-Royale de Maubuisson-lez-Pontoise (1463-1738), publiés par M. A. Dutilleux; Inventaires et Documents relatifs aux joyaux et tapisseries des princes d'Orléans-Valois (1389-1481), publiés par M. J. Roman; Inventaire de Barbe d'Amboise, comtesse de Seyssel (1574-1575), publié par M. le comte Marc de Seyssel-Cressieu; Inventaire d'un jurisconsulte de Valence (1348), publié par M. Brun-Durand. In-8^{0}, 423 p. Le Puy-en-Velay, imprim. Marchessou. Paris, librairie Leroux. [Ministère de l'instruction publique.]

Ricci, Corrado. Un sonetto artistico del sec. XV. (Arte e Storia, 1897, S. 27.)

Ryolo, Domenico. Necropoli di antichi cristiani esistente in Naro. (Arte e Storia, 1897, S. 34.)

Sarre, Frdr. Reise in Kleinasien — Sommer 1895. Forschungen zur seldjuk. Kunst und Geographie des Landes. Mit 76 Lichtdr.-Taf., zahlreichen, v. O. Geerke u. G. Rehlender gezeichneten Text-Illustr. nach den Orig.-Photographien u. m. e. Karte v. R. Kiepert nach den Routen-Aufnahmen des Verf. gr. 8^{0}. XV, 210 S. Berlin, D. Reimer. M. 16.—.

Saunier, Charles. Les Grands-Prix de peinture, sculpture, gravure en médailles depuis la fondation du prix de Rome. In-16, 45 p. avec grav. Paris, imp. Larousse; Revue encyclopédique, 19, rue Montparnasse.

Schirek, Carl. Ueber einige Wiener Künstler und Kunsthandwerker des 18. Jahrhunderts. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 202.)

Schlosser, Jul. v. Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des 4. bis 15. Jahrh., gesammelt von v. S. [Aus: „Eitelberger-Ilg's Quellenschriften".] gr. 8^{0}. XXIV, 407 S. m. 4 Abbildgn. Wien, C. Graeser. M. 6.—.

— Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Gesammelt u. erläutert v. S. [Aus: „Eitelberger-Ilg's Quellenschriften".] gr. 8^{0}. XVI, 482 S. Wien (1892), C. Graeser. M. 9.—.

Schlumberger, Gustave. L'Epopée byzantine à la fin du Xe siècle. Guerres contre les Russes, les Arabes, les Allemands, les Bulgares; Luttes civiles contre les deux Bardas; Jean Tzimiscès; les Jeunes Années de Basile II, le tueur de Bulgares (969-989); par G. S., de l'Institut. In-4^{0}, VI, 804 p. avec grav. dans le texte et hors texte et carte en coul. Paris, imp. Mouillot; libr. Hachette et C$^{e.}$ 30 fr. (1896.)

Schneeli, Gust. Renaissance in der Schweiz. Studien über das Eindringen der Renaissance in die Kunst diesseits der Alpen. gr. 8^{0}. VII, 167 S. m. 54 Abbildgn. u. 30 Taf. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. M. 10.—.

Schubart, Mart. François de Théas Comte de Thoranc, Goethes Königslieutenant, Dichtung und Wahrheit, 3. Buch. Mitteilungen und Beiträge. gr. 8⁰. VII, 183 S. mit 7 Photograv., 6 Lichtdr. u. 1 Chromolith. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. M. 15.—.

Schultz, A. Geschichte der bildenden Künste. 14.—16. Lfg. Berlin, Histor. Verlag Baumgärtel. à M. 2.—.

Springer, Anton. Geschiedenis der beeldende Kunst. Voor Nederland bewerkt door A. W. Weissmann. Dl. I. De oudheid. Met 339 afbeeldingen in den tekst en 4 gekleurde platen. Afl. 1 en 2. Leiden, A. W. Sijthoff. 6 en 1—48 blz. roy. 8⁰, compl. in ongev. 50 afl. (4 deelen), per afl. fl. —.30.

— Handbuch der Kunstgeschichte. 4.Aufl. der Grundzüge der Kunstgeschichte. Illust. Ausg. IV. Die Neuzeit. II. Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. u. 18. Jahrh. hoch 4⁰. VIII, 412 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 6.30.

Steinmann, E. Altes und Neues aus der Sixtinischen Capelle. (Allgemeine Zeitung, München 1897, Beilage No. 125 bis 126.)

Symonds, John Addington. Renaissance in Italy: The Age of the Despots. New ed. Portrait. 8vo, XVI, 495 p. Smith, Elder and Co. 7/6.

— Renaissance in Italy: The Revival of Learning. New ed. 8vo, XVI, 399 p. Smith, Elder and Co. 7/6.

Taglialatela, p. Giac. Lezioni di storia ecclesiastica e di archeologia cristiana. Vol. III. Napoli, stab. tip. A. e Salv. Festa, 1896. 8⁰. 640 p.

Thijm, Alberdingk. De zoogenaamde Renaissance in Italië: Alexander VI — Julius II, door Dr. P. A. Th., hoogleeraar te Leuven. In-8⁰. 28 p., grav. Gand, A. Siffer, 1896. [Extrait de Dietsche warande.] fr. —.75.

Tourneux, Maurice. Les Tsars à Paris. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 353.)

Uhlirz, Karl. Urkunden und Regesten aus dem Archive der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. II. (Jahrbuch der kunsthistor.Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, 1897, 2. Thl., S. I.)

Valladar, Francisco de P. Historia del arte, tomo 2⁰. Protohistoria, arquitectura, escultura y pintura: obra ilustrada con 333 grabados. Barcelona. Impr. de Jaime Jepus. 1896. 8⁰. 700 p. Madrid. Libr. de Suárez. 12 pesetas.

Venus and Apollo in Painting and Sculpture. Edit. by W. J. Stillman. Fol., $^1/_4$-vell., pp. 170 and Plates, with Portfolio of Engravings. Bliss, Sands and Co. 126/.

Waal, A. de. Ausgrabungen im Coemeterium SS. Petri et Marcellini. (Römische Quartalschrift, 10. Jahrg., 3. Heft.)

Wedderkop, Magnus von. Karl Friedrich von Rumohr, 1775-1865. (Pan, II, S. 292.)

Zimmermann, Max Gg. Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Epoche. (= H. Knackfuss und Max Gg. Zimmermann, Allgemeine Kunstgeschichte, 4. Abtlg., Bd. 1.) Lex.-8⁰. Mit 411 Orig.-Abbildgn. VI u. S. 385-529. M. 2.—.

Architektur.

Adler, F. Der Dom in Schleswig. (Zeitschrift für Bauwesen, 1897, Sp. 187.)

Anderson, William J. The Architecture of the Renaissance in Italy. A General View for the Use of Students and others. With 54 Collotype and other Plates, and 74 smaller Illustrations in the Text. 8vo, 164 p. Batsford. 12/6.

Arcioni, L. La chiesa dei Miracoli in Brescia. (Arte ital. decor. e ind., V, 10.)

Arzano, Aristide. Per la tutela artistica, con un elenco delle traccie die architetture antiche esistenti in Tortona. Tortona, tip. Adriano Rossi, 1897. 16⁰. 40 p.

Auer, Hans. Noch einmal das Proportionsgesetz in der Baukunst. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 410.)

Bach, Max. Zur Vorgeschichte des Ulmer Münsterbaues. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 337.)

Baer, Archit. Dr. C. H. Die Hirsauer Bauschule. Studien zur Baugeschichte des XI. u. XII. Jahrh. Lex.-8⁰. VII, 130 S. Freiburg i. B., J. C. B. Mohr. M. 5.—.

Bax, P. B. Ironside. The Cathedral Church of St. Asaph: Historical and Descriptive. With an Introduction by the Rev. H. A. James. Illust. with Facsimile and fullpage Plates. Cr. 8vo, X, 85 p. H. G. Commin (Bournemouth). Elliot Stock. 5/.

Beck, P. Michel d'Ixnard, französischer Architekt in Schwaben. (Diöcesan-Archiv von Schwaben, 1896, 11.)

Bedolini, Giovanni. La capella Colleoni in Bergamo. (Arte e Storia, 1896, S. 170.)

Bergner, Heinr. Die Entwicklung der kirchl. Baukunst i. Westkreis. (Kirchl. Jahrb. f. d. Hrzgt. Sachsen-Altenburg, I, S. 20; II, S. 68.)

Berlin und seine Bauten. Bearb. u. hrsg. vom Architekten-Verein zu Berlin und der Vereinigung Berliner Architekten. Mit 2150 Abbildgn. im Text, 18 Lichtdr.-Taf., 1 Stichtaf. u. 4 Anlagen. 3 Tle. in 2 Bdn. gr. 4⁰. XVI, LXXXVIII, 680; X, VIII, 577 u. III, 296 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 60.—.

Biagini, p. Enr., barnabita. Chiesa di s. Francesco: monografia storico-artistica. Lodi, tip. edit. Quirico e Camagni, 1897. 8⁰. p. 114, con sei tavole.

Biscaro, Gerolamo. Pietro Lombardo e la Cattedrale di Treviso. (Archivio storico dell'arte, 1897, S. 142.)

Bösch, Hans. Ein süddeutsches bürgerliches Wohnhaus vom Beginne des 18. Jahrhunderts. (Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, 1897, S. 17.)

Bourdery, Louis. Un architecte de la cathédrale de Limoges au commencement du XVIᵉ siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 305.)

Bousrez, L. Le Donjon et le Château de Montbazon. Notice historique et archéologique par L. B., inspecteur départemental de la Société archéologique de Touraine. In-8⁰, 8 p. Tours, imp. Deslis frères; librairie Bousrez.

Braun, J. Roermonder Häuser des XVI. Jahrh. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 303.)

Brayda, R. La Casa Medioevale di via Giacomo Leopardi in Torino. (Atti della Società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino, 1897, S. 12.)

Brinkmann, Dr. in Zeitz. Die Klosterkirche auf Huyseburg und ihr Verhältniss zum Walbecker Dom und zu den Kirchen auf der Reichenau. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 185, 199.)

Buff, Ad. Die Anfänge der Stuccaturkunst in Augsburg bis in das 18. Jahrhundert. (Zeitschrift des Histor. Vereins für Schwaben und Neuburg, 23. Jahrg.)

Busiri-Vici, arch. A. La conservazione, il decoro e la difesa della maestosa patriarcale basilica del Principe degli apostoli: studi storici e rilievi con disegni. Roma, stab. tip. G. Civelli, 1896. 4⁰. p. 98, con quattro tavole.

Carotti, G. Gli stucchi di Via Latina in Roma. (Arte ital. decor. e ind., V, 8.)

Casali, Giuseppe. I primordi dell'arte cristiana con riferimento ad un mausoleo mantovano. (Atti e memorie della r. accademia virgiliana di Mantova. Biennio 1895—96. Mantova 1897.)

Cattaneo, Raffaele. Architecture in Italy from the 6th to the 11th Century. Trans. by the Contessa Isabel Curtis Cholmeley, in Bermani. Illust. 4to, 364 p. T. Fisher Unwin. 21/.

C. G. Die Karlsbrücke in Prag. (Blätter für Archit. u. Kunsthandw., 1897, 1.)

— Thür des Hauses Niedere Burgstrasse 1 in Pirna. (Blätter für Archit. und Kunsthandwerk, 1897, 3.)

Cloquet, L. Les Grandes Cathédrales du monde catholique; par L. C., secrétaire de la Revue de l'art chrétien. Illustré d'un grand nombre de gravures. Grand in-8⁰, 380 pages. Lille, imprimerie et librairie Desclée, de Brouwer et Cᵉ.

Combaz, P. et A. de **Behault de Dornon.** Le château de Horst à Rhode-Saint-Pierre. Description du château. Deuxième partie. In-8⁰, 24 p., gravr. Bruxelles, A. Vromant et Cⁱᵉ, 1896. [Extrait des Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1896.]

Comitato costituitosi per provvedere ai restauri del duomo di Modena nel prossimo ottavo centenario dalla sua fondazione: regolamento. Modena, ditta tip. A. Rossi, 1896. 8⁰. 8 p.

Coutan. Coup d'œil sur la cathédrale de Rouen aux XIᵉ, XIIᵉ et XIIIᵉ siècles; par le docteur C. 2ᵉ édition. In-8⁰, 28 p. Caen, imp. et lib. Delesques. 1896. [Extrait du Bulletin monumental.]

Crull, F. Die Dekoration des Innern der Kirche zu Sternberg in Mecklenburg. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 53.)

Descrizione e resoconto della decorazione artistica eseguita nella cappella dedicata ai ss. Cirillo e Metodio nella basilica lauretana, con illustrazioni ris-

guardanti i principali lavori che adornano la cappella medesima. Recanati, tip. di R. Simboli, 1896. 4⁰. p. 8, con prospetto e tre tavole.

Drach, Prof. Dr. C. Alhard v. Das Hütten-Geheimniss vom gerechten Steinmetzen-Grund in seiner Entwicklung und Bedeutung für die kirchliche Baukunst des deutschen Mittelalters dargelegt durch Triangulatur-Studien an Denkmälern aus Hessen u. den Nachbargebieten. Mit 28 lith. Taf. F⁰. III, 36 S. Marburg, N. G. Elwert's Verl. M. 12.—.

Effmann, W. Die Reste der im X. Jahrh. erbauten St. Clemenskirche zu Werden a. d. Ruhr. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 343.)

Elisei, can. Gius. Illustrazione storico-critica della chiesa dei Pellegrini, monumento d'arte in Assisi. Assisi, stab. tip. Metastasio, 1896. 8⁰. 34 p.

Even, Edward van. Een woord over het spitsboogstijl. (Dietsche warande, 1896, No. 5.)

Faulwasser, Archit. Jul. Die St. Katharinen-Kirche in Hamburg. Mit 50 Text-Illustr. u. 20 Lichtdr.-Taf. Hrsg. m. Unterstützg. des Kirchenrates der evangelisch-luther. Kirche im Hamburg. Staate vom Verein f. Hamburg. Geschichte. gr. 4⁰. VII, 170 S. Hamburg, G. W. Seitz Nachf. M. 12.—.

Faye, De la. La château du Pin (Jura), XIIIe et XIVe siècles. (Bulletin monumental, 1896, S. 281.)

Férotin, D. Marius. Histoire de l'abbaye de Silos; par D. M. F., bénédictin de Solesmes. In-4⁰, X, 371 p. avec 2 plans et 17 planches. Baugé, impr. Daloux. Paris, librairie Leroux. 20 fr.

Filarete's, Antonio Averlino, Tractat üb. die Baukunst, nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst, u. den Bauten der Medici. Zum 1. Male hrsg. u. bearb. von Priv.-Doc. Dr. Wolfg. v. Oettingen. [Aus: „Eitelberger-Ilg's Quellenschriften".] gr. 8⁰. VII, 751 S. mit 15 Abbildgn. Wien (1890), C. Graeser.

Fontana, Paolo. La chiesa del Santo Sepolcro in Milano. (Archivio storico dell' arte, 1897, S. 10.)

Frankreichs historische Bauten. Eine Sammlung französ. architekton. Meisterwerke vom XI. Jahrh. bis zur Jetztzeit. 120 Lichtdr.-Taf. 3—10. (Schluss-) Lfg. gr. 4⁰. (à 12 Taf.) Berlin, B. Hessling. à M. 3.60; kplt. in Mappe M. 36.—.

Fregni, G. Di due iscrizioni ricordanti le origini e le fondazioni del duomo di Modena: studi storici e letterari. Modena, tip. lit. Angelo Namias e C., 1896. 8⁰. p. 76, con due tavole.

Fumi, Lu. Il palazzo Soliano o de' Papi in Orvieto. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰ fig. p. 16. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie II, anno II, fasc. 4.]

Gauthier, P. Vestibüle, Gallerien, Innenhöfe etc. aus genuesischen Palästen. 26 Taf. 2. (Titel-) Aufl. F⁰. Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 12.—.

Gerlach, Mart. Nürnbergs Erker, Giebel und Höfe. Photograph. Aufnahmen, zusammengestellt u. hrsg. v. G. 2. Aufl. 55 Bl. Lichtdr. im Formate 29 : 36¼ cm sammt Register. Mit e. Vorworte v. Baur. Prof. Jul. Deininger. F⁰. VI S. Text. Wien, Gerlach & Schenk. In Mappe M. 45.—.

Ghignoni, p. Aless. Illustrazione artistica della chiesa di s. Dalmazzo in Torino; cappella di s. Paolo. Genova, Gio Fassicomo e Scotti edit. (tip. della Gioventù), 1897. 4⁰ fig. 30 p.

Ginoux, Charles. Notice historique sur les églises des deux cantons de Toulon et Description d'objets d'art qu'elles renferment; par C. G., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Toulon. In-8⁰, 26 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cᵉ.

Gotter, C. Die Klosterruine Paulinzelle, ein Denkmal romanischer Architektur. (Thüringisches Monatsblatt, III, 1—3.)

Günther, Karl, und Fritz **Geiges.** Unser lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau. 68 Lichtdr.-Taf. nach Aufnahmen v. K. G., mit begleit. Text v. F. G. Hrsg. vom Freiburger Münsterbauverein. gr. F⁰. 18 S. Freiburg i. B. (Herder). Geb. M. 80.—.

Guleke, Doc. Rhold. Alt-Livland. Mittelalterliche Baudenkmäler Liv-, Est-, Kurlands und Oesels. 2. Abtlg. 4 Lfgn. 4⁰. 158 u. 1 Doppel-Taf. in Lichtdr. Leipzig, K. F. Koehler, Sort. in Komm. M. 53.—.

Gurlitt, Cornelius. Vom Altstätter Rathhause in Prag. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1896, 12.)

Die Baukunst Frankreichs. 1.—2. Lfg. gr. F⁰. à 25 Lichtdr.-Taf. Dresden, Gilbers. In Mappe à M. 25.—.

Hartel, weil. Dombaumstr. Ang. Architektonische Details und Ornamente

der kirchlichen Baukunst in den Stylarten des Mittelalters. Mit kunsthistor. Text v. Doz. Dr. D. Joseph. 3. Aufl. 110 Taf. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. gr. F⁰. 11 Lichtdr.-Taf. m. 4 S. Text. Berlin, B. Hessling. M. 8.—.

Hd. Das Sternthor in Bonn. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 220.)

Hébrard, Albert. Architecture; par A. H., architecte diplômé par le gouvernement. In-16, XI, 435 p. avec fig. Tours, imp. Deslis frères. Paris, lib. Vicq-Dunod et Ce. [Bibliothèque du conducteur de travaux publics.]

Heckner, † Pfr. ehem. Baumstr. Geo. Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst einschliesslich der Malerei und Plastik. 3. Aufl. gr. 8⁰. XVI, 424 S. m. 186 Abbildgn. Freising, Dr. F. B. Datterer. M. 4.—.

Herluison, H., et Paul **Leroy.** L'architecte Delagardette. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 513.)

Joseph, Doc. Dr. D. Architektonische Meisterwerke alter und neuer Zeit in Deutschland, Belgien, Holland und der Schweiz. 2. Aufl. gr. 4⁰. 96 Lichtdr.-Taf. m. Text III, 28 S. Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 30.—.

Justi, Carl. Die Kathedrale von Granada und ihre Baumeister. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 193, 233.)

Körber, W. Die Wiederherstellung des ehemaligen Kurfürstlichen Schlosses in Mainz. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 217.)

Kohte, Jul. Wiederherstellung der Kreuzkirche in Lissa. (Zeitschrift der histor. Gesellschaft für die Provinz Posen, XI. Jahrg., 3.—4. Heft.)

— Geschichte des protestantischen Kirchenbaues in der Provinz Posen. (Zeitschrift der histor. Gesellschaft für die Provinz Posen, 12. Jahrg., 1. Heft.)

Kullrich, Stadtbau-Insp. Friedr. Bau- und Kunstgeschichtliches aus Dortmunds Vergangenheit. gr. 8⁰. 32 S. m. 11 Abbildgn. auf 10 Taf. u. 1 Plan. Dortmund, Köppen. M. 1.—.

Lahondès, Jules de. L'Hôtel de pierre. à Toulouse. (Bulletin monumental, 1896, S. 287.)

Lambin, Émile. La Cathédrale d'Amiens. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 99.)

— La Cathédrale de Lisieux. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 449.)

L. C. La Flore du moyen âge. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 229.)

Lehmgrübner, P. Die Front des Rathhauses in Wesel. (Zeitschrift für Bauwesen, 1897, Sp. 5.)

Leidich. Die Kirche und der Kreuzgang des ehemaligen Cistercienserklosters in Pforta. (Zeitschrift für Bauwesen, 1897, Sp. 345.)

Leisching, J. Ein Werk Johann Bernhard Fischer's von Erlach in Brünn. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Museums in Brünn, 1897, 1, 2.)

— Fischer von Erlach der Aeltere. Wiener Zeitung, 1897, No. 27.)

Leybold, Baur. Ludw. Das Rathhaus der Stadt Augsburg, erbaut von 1615 bis 1620 v. Stadtbaumstr. Elias Holl. Mit kurzem histor. Text v. Archiv. Dr. Adph. Buff. 3. (Titel-)Aufl. F⁰. 93 Taf. m. 5 S. Text. Berlin (1893), B. Hessling. In Mappe M. 64.—.

L. G. Das St. Georgen-Kloster zu Stein am Rhein. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgew.-Vereins München, XLVI, 1.)

Liebenau, Th. v. Die Steinmetzzeichen an der Kathedrale in Neuenburg. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1897, S. 14.)

Lutsch, Hans. Neuere Veröffentlichungen über das Bauernhaus in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und in der Schweiz. (Zeitschrift für Bauwesen, 1897, Sp. 41.)

— Neuere Veröffentlichungen über das Bauernhaus in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und in der Schweiz. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen."] Lex-8⁰. 58 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 1.60.

Luszczkiewicz, W. Die St. Martin's Collegiat-Kirche zu Opatów, ein romanisches Baudenkmal des 12. Jahrhunderts. (Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1897, März.)

Macgibbon, David, and Thomas **Ross.** The Ecclesiastical Architecture of Scotland: From the Earliest Times to the Seventeenth Century. Vol. 2. Roy. 8vo, 580 p. D. Douglas (Edinburgh). 42/.

Mackenzie, F. und A. **Pugin,** Archit. Gothische Architekturen. Totalansichten u. Einzelheiten als Thore, Thüren, Fenster, Giebel, Pfeiler, Thürme etc., nach alten Bauwerken zu Oxford aufgenommen u. gezeichnet. 64 Taf. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰. 11 Taf. Berlin, B. Hessling. M. 3.—.

Marun, L. Die altkroatische Kirche in Zažović. [In kroat. Sprache.] (Starohrvatska Prosvjeta, II, 2.)

Matthias, R. Die Stadtkirche in Schmalkalden. (Zeitschrift des Vereins für Hennebergische Geschichte und Landeskunde in Schmalkalden, 13. Heft.)

Matthieu, Ernest. Le beffroi et l'hôtel de ville de Binche. (Annales du Cercle archéologique de Mons, t. XXV, 1896.)

Maxe-Werly, Léon. L'Ornementation du foyer depuis l'époque de la Renaissance; par M. L. M.-W., membre non résidant du comité à Bar-le-Duc. In-8⁰, 44 p. avec fig. et planches. Paris, Impr. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1895).]

Mayer, W. Ein berühmter Egerer Architekt. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 35. Jahrg., No. 2.)

M. B. Ulmer Münsterbau. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 60.)

Memminger. Der Dom in Naumburg a. d. S. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 246.)

Meringer, R. Das oberdeutsche Bauernhaus und sein Geräth. (Zeitschrift für österr. Volkskunde, II, 9.)

Métais, Charles. L'Abside de la cathédrale de Chartres. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 387.)

Michel, Eugen. Kirche in St. Johann im Elsass. (Zeitschrift für Bauwesen, 1897, Sp. 27.)

Migone, Gius. Sistemazione e restauro di porta Pila. Genova, tip. Serdomuti, 1896. 8⁰. 29 p. [Segue la Relazione sul disegno di restauro per Porta Pila, fatta da Camillo Boito.]

Monini, dott. Stef. Buschetto pisano. Pisa, tip. Orsolini-Prosperi, 1896. 8⁰. 107 p. L. 1.80. [1. Introduzione. 2. Operai: serie cronologica degli operai e procuratori di s. Maria Maggiore di Pisa, dalla di lei edificazione nel secolo XI fino al 1893. 3. Appendice di documenti.]

Morgan, James Dudley. Westminster Abbey: The Story of our National Church. (Architecture Extras, No. 1.) Folio, sd., 40 p. „Architecture" Office. 1/6.

Müller, Rud. Die Kirche in Nieder-Oels. (Oesterr.-Ungar. Revue, XX, 3.)

Muthesius. Die Kathedrale von Peterborough und die Denkmalpflege in England. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 164.)

Normand, Charles. Chateâu-Neuf de Saint-Germain-en-Laye. (L'ami des monuments, 1897, S. 7.)

Ohmann, Prof. Archit. Frdr. Architektur und Kunstgewerbe der Barockzeit, des Rococo u. Empires aus Böhmen u. anderen österreichischen Ländern. Mit begleit. Text v. Prof. Karel B. Mádl. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. F⁰. 10 Lichtdr.-Taf. m. 2 S. Text. Wien, A. Schroll & Co. M. 10.—.

Pendola, Car. Gli edifizi antichi della città di Genova e sobborghi annessi: cenni storico-descrittivi tratti dai libri e manoscritti dei più valenti archeologi della Liguria, annotati e narrati al popolo. Genova, stab. tip. di Giovanni Sambolino, 1896. 8⁰. 294 p. L. 4. [1. Chiese e parrocchie. 2. Oratori. 3. Palazzi. 4. Istituti ed altri pubblici edifizi.]

Perkins, Thomas. Handbook to Gothic Architecture, Ecclesiastical and Domestic, for Photographers and others. Cr. 8vo, 224 p. Hazell. 3/6.

Perrin, Sainte Marie. La Basilique de Fourvière: ses origines, son esthétique, son symbolisme; par S.-M. P., architecte, membre correspondant de l'Institut. In-8⁰, 68 p. Lyon, imp. et lib. Vitte.

Peters, Stadtbaurath. Der letzte Fachwerksbau Magdeburgs. Eine baugeschichtliche Studie. (Zeitschrift für Bauwesen, 1896, Sp. 465.)

Pfarrkirche Fernitz unter Graz. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1896, 7.)

Pfeiffer, B. Zur Baugeschichte von Weingarten im 15. Jahrh. (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F., 5. Jahrg., 3.—4. Heft.)

Pfister, Domkapitul. Mich. Der Dom zu Bamberg. (Beilage zum 57. Bericht über Bestand und Wirken des histor. Vereins zu Bamberg, 1896.)

Prévost, Gustave A. L'Influence de la fortune et de l'initiative privées sur l'architecture. Une famille normande et la Renaissance en Haute-Normandie. In-8⁰, 37 p. Evreux, imp. Hérissey.

Pugin, Archit. A. Gothische Ornamente. Einzelheiten der berühmtesten Baudenkmäler des Mittelalters in Frankreich u. England, aufgenommen u. gezeichnet v. P. 100 Taf. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰. (10 Taf.) Berlin, B. Hessling. M. 2.40.

R. Vom „Goliathhaus" und anderen Bauten Regensburgs. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbe-Vereins zu München, 1896, 9, Beibl.)

Radic, F. Die mittelalterliche Kirche Sanct Dúha in Skrip. [In kroat. Sprache.] (Starohrvatska Prosvjeta, II, 2.)

Rahn, J. B. Architekturdenkmäler des Cant. Thurgau. 3.—5. Lfg. Zürich, Antiquar. Gesellschaft. à M. —.40.

Régnier, Louis. Une visite à l'ancienne abbaye du Trésor (diocèse de Rouen); par L. R., correspondant de la Société des antiquaires de France. In-8⁰, 13 p. Rouen, impr. Leprêtre; lib. Lestringant. Paris, lib. Picard et fils. [Extrait — augmenté de gravures — du Compte rendu de la 2e session des assises de Caumont.]

Renard, E. Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Ein Beitrag zur Geschichte des Rococo in Deutschland. 2. Th. (Jahrbücher des Vereins v. Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 100.)

— Ueber Centralbauten des XVIII. Jahrhunderts. (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1897, IV.)

Riegl, Alois. Die Barockdecoration und die moderne Kunst. Vortrag. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 261 u. 295.)

Rogge, Theodor. Ein Palast Andrea Sansovino's in Portugal. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VII, 1896, S. 280.)

Romstorfer, Archit. Conserv. Gewerbesch.-Dir. K. A. Die Kirchenbauten in der Bukowina. [Aus: „Mittheilg. d. k. k. Central-Commission f. Kunst- u. histor. Denkmale in Wien".] gr. 4⁰. 32 S. m. 57 Abbildgn. Wien, (W. Braumüller). M. 4.—.

— Die moldauisch-byzantinische Baukunst. (Allgemeine Bauzeitung, 1896, S. 82.)

— Die moldauisch-byzantinische Baukunst. [Aus: „Allgem. Bauzeitg."] F⁰. 20 S. m. 10 Taf. Wien, A. Lehmann. M. 8.—.

Roumejoux, A. de. Salers (Cantal). (Bulletin monumental, 1896, S. 411.)

Rouvet, Massillon. De quelques architectes à Nevers. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 450.)

Rückwardt, Archit. Hofphotogr. Herm. Architekturtheile und Details v. Bauwerken des Mittelalters bis zur Neuzeit. Photogr. Orig.-Aufnahmen nach der Natur, in Lichtdr. hrsg. Abth. A: Alte Architektur. II. Serie. gr. F⁰. (30 Taf.) Leipzig, P. Schimmelwitz. In Mappe M. 30.—.

Sacken, Dr. Ed. Frhr. v. Katechismus der Baustile. 12. Aufl. 12⁰. XII, 196 S. m. 103 Abbildgn. Leipzig, J. J. Weber. Geb. M. 2.—.

Sarlo, ing. Fr. Il duomo di Trani, monumento nazionale, storicamente ed artisticamente descritto. Trani, V. Vecchi tip. edit., 1897. 8⁰. 77 p. L. 2.50.

Schmitt, Franz Jacob. Der Doppelchor der Sebalduskirche in Nürnberg. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 437.)

— Die Sanct Laurentius-Capelle im alten Hofe zu München. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 349.)

Schmitz, Wilhelm. Eine frühgothische Kapelle in Metz. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 79.)

Schnütgen. Alte Abbildung der früheren Dreikönigenkapelle des Kölner Domes. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 321.)

Schrörs, Heinrich. Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwickelung. VI. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 239.)

Scott, Leader. The castle of Vincigliata. Florence, printed by G. Barbèra, 1897. 8⁰ fig. p. X, 304, con due ritratti.

Sellier, M. Le chapiteau d'Antoine Raguier et ses maisons de la rue des Blancs-Manteaux. (Bulletin de la Soc. de l'hist. de Paris, 1896, 6.)

Steffen, H. Drei Perlen der romanischen Baukunst in Köln a. Rh. (Allgem. Bauzeitung, 1896, 4.)

Steinbrecht, Baur. Dr. C. Die Wiederherstellung des Marienburger Schlosses. [Aus: „Centralbl. d. Bauverwaltg."] Lex.-8⁰. 24 S. m. 9 Abbildgn. Berlin, W. Ernst u. Sohn. M. 1.20.

Stephanie, Hauptm. Adf. Das Königl. Residenzschloss in Pressburg von seiner Entstehung bis zu seinem Verfalle. Lex. 8⁰. 24 S. m. Abbildgn. Pressburg, C. Stampfel. M. —.50.

Stübben, Baur. Beigeordn. J. Das Sternthor zu Bonn und seine Erhaltung. gr. 8⁰.

28 S. m. 5 Abbildgn. u. 3 Taf. Bonn, P. Hanstein. M. —.50.

Sturgis, Russell. European Architecture: A Historical Studie. Roy. 8vo, 606. p. Macmillan. 18/.

Tetzner, F. Die Tolminkemischen Kirchenbauakten aus der Zeit des Christian Donalitius. (Altpreussische Monatsschrift, N. F., 33 Bd., 3. u. 4. Heft.)

Traeger, Eugen. Friesische Häuser auf den Halligen. (Mittheilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 112.)

Tyack, George T. The Cross in Ritual, Architecture and Art. Cr. 8vo, 134 p. Andrews. 3/6.

Upmark, Nationalmus.-Vorst. Dr. Gust. Die Architektur der Renaissance in Schweden (1530—1760). (In 5 Lfgn.) 1 Lfg. F⁰. (20 Lichtdr.-Taf.) Berlin, Schuster & Bufleb. In Mappe M. 20.—.

Varnhagen. Die Wiederherstellung der Thürme vom Dome in Halberstadt. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, S. 425.)

Vignat, G. Note sur les portes du transept de la cathédrale d'Orléans. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 154.)

Vom Ursprung der Gothik Italiens. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1896, 10.)

Wallé, P. Rochus, Graf zu Lynar, ein brandenburgischer Baumeister. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, S. 570.)

Werner, J. G. Der Dom in Naumburg a. d. Saale und seine Wiederherstellung. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 14.)

Wözl, Alois. Das Castell del Buon Consiglio zu Trient. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, 1897, S. 23, 86.)

Wolff, Stadtbauinsp. Reg.-Baumstr. Karl und Stadtarchiv. Dr. Rud. **Jung.** Die Baudenkmäler in Frankfurt am Main. 2. Lfg. Lex.-8⁰. (1. Bd., Kirchenbauten, XVI. u. S. 151—368 m. 160 Abbildgn. u. 20 Taf.) Frankfurt a. M., K. Th. Völcker in Komm. M. 6.—.

Sculptur.

Barberi, ing. Car. Sulla porta detta della Pescheria, nel duomo di Modena. Modena, tip. del Commercio, 1896. 8⁰. 19 p.

Bart, Victor. Les statues monumentales entourant la cour d'honneur du palais de Versailles. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 432.)

— Recherches historiques sur les Francine et leur œuvre, suivies de: les Statues monumentales entourant la cour d'honneur du palais de Versailles, nombreuses rectifications; par V. B., président de la Société des amis des arts de Seine-et-Oise. In-8⁰, 15 pages. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cᵉ.

Baumgarten, F. Oelberg und Osterspiel im südwestlichen Deutschland. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 1 u. 28.)

Beaurepaire, Eugène de. La sculpture religieuse à Caen au XIVᵉ et au XVᵉ siècle. La Vierge de Saint-Planchers, le Saint Léonard de Vains, près Avranches. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 305.)

Beck. Steinhauser und andere Gnadenmedaillen. (Diöcesan-Archiv v. Schwaben, 1896, 12.)

Bertaux, E. Trésors d'Églises. Ascoli Piceno et l'orfèvre Pietro Vanini. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, 1897, S. 77.)

Berthier, J. J. Le Tombeau de saint Dominique; par le Fr. J. J. B., des Frères prêcheurs. Grand in-4⁰, IX, 178 p. avec grav. et 37 planches. Bar-le-Duc, imprim. Saint-Paul. Paris, libr. internationale de l'Œuvre de Saint-Paul. 1895.

Bie, O. Michelangelo. (Westermann's Monatshefte, 1896, Oktober, November.)

Bildhauer-Arbeiten i. Oesterreich-Ungarn. Von der Barocke bis zum Empire. Lichtdrucke nach Naturaufnahmen figuraler Plastik. Mit kunsthistor. Angaben v. Custos-Adjunct Dr. Camillo List. 2. Lfg. gr. F⁰. 12 Taf. Wien, A. Schroll & Co.

Bode, Wilhelm. Die Bronzebüste des Francesco del Nero im Berliner Museum. (Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen, 1896, S. 235.)

Boito, arch. Cam. L'altare di Donatello e le altre opere nella basilica antoniana di Padova, compiute per il settimo centenario dalla nascita del Santo a cura della presidenza della veneranda basilica. Milano, Ulrico Hoepli edit. (Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche), 1897. Fo. fig. p. 71, con dodici tavole. [Edizione di centocinquanta esemplari.]

Bonnaffé, Edmond. Léonard de Vinci et le Bandello. (La Chronique des arts, 1897, S. 52.)

Borrmann, Richard. Andreas Schlüter. (Das Museum, II, S. 37.)

Boutroue, Alexandre. De l'influence italienne sur quelques icônes russes. (Bulletin et mémoires de la Soc. nationale des antiquaires de France, t. LV, S. 181.)

Brandt, Gustav. Das schleswig-holsteinsche Frontale im germanischen Nationalmuseum. (Mittheilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 121.)

Braun, J. Alte Passions- und Glorifikationstafeln in der St. Mathiaskirche bei Trier. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 323.)

Brocard, Henry. Le sculpteur Antoine Besançon de Langres (1734—1811). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 490.)

— Le sculpteur Antoine Besançon, de Langres (1734—1811); par H. B., président de la Société historique et archéologique de Langres. In 8⁰, 15 p. Paris, imprimerie Plon, Nourrit et Cᵉ.

Busiri Vici, A. Il tabernacolo del ss. Sacramento nel viaggio dei papi ed altre notizie istorico-artistiche con disegni: memoria eucaristica nel XIV congresso in Orvieto. Roma, stab. tip. Civelli, 1896. 4⁰. p. 77, con cinque tavole.

Carocci, G. Fontane in Toscana. (Arte ital. decor. e. ind., V, 10.)

Carotti, G. Le porte del Battistero di Firenze e l'ornamento imitato dalla natura. (Arte ital. decor. e ind., V, 9.)

Chabeuf, Henri. Pierre tombale dans l'église abbatiale de Saint-Seine-l'Abbaye (Côte d'Or). (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 65.)

Chappée, Jules. Le Tombeau de Jean de Chanlay, évêque du Mans, à l'abbaye de Preuilly. In-8⁰, 16 pages avec grav. Mamers, imprim. et librairie Fleury et Dangin. 1896. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (1896).]

Clément, Joseph H. Les Cryptes des églises bourbonnaises (Avermes, Billy, Domérat, Iseure, Saint-Désiré, Vicq), avec 26 dessins; par l'abbé J. H. C., membre de plusieurs sociétés savantes. In-8⁰, 55 p. Moulins, imp. Auclaire; librairie Durond.

Corso, Diego. Sulla statua della Madonna trovata in Messina simile ad un'altra esistente in Nicotera. (Arte e Storia, 1897, S. 79.)

Coste, Numa. Le portrait et les grandes portes de la métropole Saint-Sauveur à Aix en Provence. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 409.)

Cumont, Georges. Pierre-François Le Roy, sculpteur namurois (1739—1812). (Annales de la Société archéologique de Namur, t. XXI, 1896.)

Czerny, A. Die Grabplatten derer von Litwitz in Mähr.-Trübau. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Museums in Brünn, 1897, 3.)

Daun, Dr. Berthold. Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Mit 48 Lichtdr.-Bildern auf 10 Taf. gr. 8⁰. X, 143 S. Berlin, Besser. M. 7.—.

Decamps, Gonzalès. Le monument funéraire d'Antoine de Carondelet en l'église collégiale de Sainte-Waudru, à Mons. (Annales du Cercle archéologique de Mons, t. XXV, 1896.)

Delignières, Em. Une œuvre d'un sculpteur abbevillois à l'église de Bétharram. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 352.)

— Une œuvre d'un sculpteur abbevillois à l'église de Bétharram; par E. D., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Abbeville. In-8⁰, 12 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cᵉ.

Denais, Joseph. La chapelle de la Barre et les sculptures de Pierre Biardeau (1659—1664). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 359.)

F., C. v. Arbeiten Fra Mattia's della Robbia in den Marken. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 393.)

— Die marmorne Altartafel der Abtei S. Maria di Campomorte. (Repertor. für Kunstwissenschaft, 1897, S. 169.)

— Ein wiedergefundener Donatello. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 493.)

Franceschini, Pietro. La tomba di Lorenzo dei Medici detto il Magnifico. Firenze, tip. Baroni e Lastrucci, 1897. 8⁰. p. 61, XIV, con quattro tavole.

Frimmel, Dr. Th. v. Die Terracottabüsten des Alessandro Vittoria im k. k. Oesterreichischen Museum für Kunst

und Industrie. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 177.)

Fuhse, F. Aus der Plakettensammlung des germanischen Nationalmuseums. II. (Mittheilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 97.)

Gauthier, Jules. La chapelle funéraire de Guillaume de Visemal, dans l'église de Rahon (Jura). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 395.)

— La statue de Louis de Chalon, prince d'Orange, au château d'Arguel (Doubs) (1390—1463). In-8⁰, 8 p. et phototypie. Paris, Impr. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1895).]

Génard, P. Vennootschap der beeldhouwers Colyns de Nolle. (Dietsche warande, 1896, No. 6.)

George, G. Mausolée dans la cathédrale de Vienne, par le sculpteur Michel-Ange Slodtz. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 325.)

— Mausolée dans la cathédrale de Vienne, par le sculpteur Slodtz. Documents communiqués par G. G., architecte, membre correspondant du comité des beaux-arts. In-8⁰. 31 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cᵉ.

Gerlach, M. Die Bronceepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg. 5—7. Lfg. Wien, Gerlach & Sch. à M. 5.—.

— Todtenschilder und Grabsteine. Photographische Aufnahmen, zusammengestellt u. hrsg. v. G. 70 Blatt Lichtdr. sammt Register. Mit e. Vorwort v. Dir. Hans Bösch. gr. 4⁰. 7 S. Wien, Gerlach & Schenk. In Mappe M. 45.—.

Gerspach. Le tombeau de Laurent le Magnifique. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 185.)

Graeven, Hans. Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs. (Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen, 1897, S. 3.)

Grimm, Ed. Münzen und Medaillen der Stadt Wismar. [Erweit. Abdr. aus: „Berliner Münzblätter."] gr. 8⁰. III, 73 S. Berlin, A. Weyl. M. 4.—.

— Herman. Life of Michael Angelo. Trans. by Fanny Elizabeth Bunnètt. New ed., with Additions. Illust. with Photogravure Plates from Works of Art. 2 vols. 8vo, pp. 574 and 546. Dent. 17/.

Grisar, H. Der Sarkophag des Junius Bassus. (Römische Quartalschrift, 1896, S. 313.)

Gronau, Georg. Andrea del Verrocchio. (Das Museum, I, S. 19.)

Haack, Friedrich. Zur Entwicklung des italienischen Reiterdenkmals. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VII, 1896, S. 273.)

Hartel, Dombaumstr. A. Altäre und Kanzeln. Eine Sammlung von Aufnahmen aus den berühmtesten Kirchen des Mittelalters und der Neuzeit. 2. [Titel-] Aufl. [Sep.-Ausg. aus „Architekton. Details."] gr. F⁰. 30 Lichtdr.-Taf. Berlin (1892), B. Hessling. In Mappe M. 32.—.

Hauser, Alois. Grabplatten in der Kirche des Klosters Paludi bei Spalato. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, 1897, S. 16.)

Hende, E. van. Pierre Lorthior, graveur des médailles du Roi. (Revue belge de numismatique, 1897, S. 310.)

Hermanin, Federico. Un'arca del Quattrocento nel Duomo die Borgo San Donnino. (Archivio storico dell' arte, 1897, S. 104.)

Heussner, A. Die altchristliche Elfenbeinplastik. (Christliches Kunstblatt, 1897, März.)

Holzmarktbrunnen, Der, in Hannover. (Deutsche Bauztg., 1897, 16.)

Jacobsen, Emil. Michelangelo in Pordenone. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 396.)

Ilg, Albert. Mathias Steinle. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, 1897, S. 109.)

Kaemmerer, Ludwig. Donatello. (Das Museum, I, S. 37.)

Kekule von Stradonitz, R. Der Dornauszieher. (Das Museum, II, S. 25.)

Koetschau, K. Die Medaille auf Degenhard Pfeffinger. (Zeitschrift für Numismatik, 20 Bd., 3—4. Heft.)

Krauss, Ferdinand. Der Grabstein des Kaspar Riedlmair an der Stadtpfarrkirche in Bruck a. d. Mur. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, 1897, S. 19.)

Lange, Konrad. Peter Flötner als Bildschnitzer. Schluss. (Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunst-Sammlungen, 1896, S. 221.)

Ledieu, Alcius. Ernoul Delf, entailleur à Abbeville au XVᵉ siècle. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 135.)

Lehnert, Hildegard. Henri François Brandt, erster Medailleur an der Kgl. Münze und Professor der Gewerbe-Akademie zu Berlin. (1789—1845.) Leben und Werke. Bearb. u. hrsg. v. seiner Enkelin. 22 Taf. in Lichtdr. nebst Text u. Titelbild. Gr. 4⁰. 74 S. Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 20.—.

Lessing, Julius. Porzellanfiguren. (Das Museum, I, S. 45.)

Longuemare, P. de. Les statues de Louis XIV à Caen. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 470.)

— Les Statues de Louis XIV à Caen; par P. de L., vice-président de la Société des antiquaires de Normandie. In-8⁰, 24 p. Paris, imprim. Plon, Nourrit et Cᵉ.

Lusini, Enrico. Il monumento a Donatello in San Lorenzo di Firenze. (Archivio storico dell' arte, 1897, S. 161.)

Mackowsky, Hans. Das Lavabo in San Lorenzo zu Florenz. (Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen, 1896, S. 239.)

— Florentiner Wandgrabmäler. (Das Museum, I, S. 63.)

— Reiterdenkmäler. (Das Museum, II, S. 17.)

Maugeant, P. E. Sur une statuette de Voltaire, par Jean Houdon. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 461.)

— Sur une statuette de Voltaire par Jean Houdon; par P. E. M., membre de la commission départementale des arts et des antiquités de Seine-et-Oise, à Versailles. In-8⁰, 15 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cᵉ. 1896.

Marquand, Allan, and **Frothingham,** Arthur L. A Text Book of the History of Sculpture. Cr. 8vo, 314 p. Longmans. 6/.

Marquet de Vasselot, Jean-J. Deux œuvres d'Antoine le Moiturier. (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, III, 1896, S. 247.)

— Quelques œuvres inédites de Pigalle. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 391.)

— Une œuvre inédite de Jacques Saly au Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1897, S. 322.)

Mazerolle, F. Visites de Pierre le Grand et de Nicolas II à la Monnaie des Médailles. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 363.)

Mazzanti, prof. Ferd. La scultura ornamentale romana nei bassi tempi: saggio di studi sopra documenti. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰ fig. 55 p. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie II, anno II, fasc. 1—3.]

Medaillen und Münzen, Die, des Gesammthauses Wittelsbach. Auf Grund eines Manuscriptes von J. P. Beierlein bearb. u. hrsg. vom k. Conservatorium des Münzkabinets. I. Bd.: Bayerische Linie. gr. 4⁰. IV, 271 S. m. Abbildgn. u. 5 Taf. in Heliogr. München, G. Franz' Verl. in Komm. M. 15.—.

Meunynck, A. de. Médailles de l'école des Beaux-Arts de la ville de Lille et origines de cet établissement. (Revue belge de numismatique, 1897, S. 175.)

Meyer, Alfred Gotthold. Der Meister des S. Abondio-Altares im Dom von Como. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 147.)

— Gottfried Schadow. (Das Museum, II, S. 21.)

Michel, André. La Madone et l'enfant, statue en bois peint et doré, attribuée à Jacopo della Quercia, Musée du Louvre. (Fondation Eugène Piot, III, 1896, S. 261.)

Michelangelo Buonarroti, Gedichte (italienisch und deutsch), übersetzt und biographisch geordnet von Walt. Robert-tornow. Hrsg. v. Geo. Thouret. Lex.-8⁰. XX, 443 S. Berlin, Haude & Spener. M. 16.—.

Molinier, Émile. La descente de croix, groupe en ivoire du XIIIᵉ siècle, conservé au Musée du Louvre. (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, III, 1896, S. 121.)

Morsolin, Bernardo. Medaglia in onore di Callisto terzo e del cardinale Ippolito secondo d'Este. (Rivista italiana di numismatica, 1896, S. 455.)

Müntz, Eug. Les tombes des papes en Allemagne et en France. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 347, 453.)

— Le type de Méduse dans l'art florentin du XVᵉ siècle et le Scipion de la collection Rattier. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 115.)

Musée, Un, de figures de cire au XVIIᵉ siècle. (Bull. de la Soc. de l'hist. de Paris, 1896, 6.)

Neumann, Carl. Lorenzo Bernini. (Das Museum, II, S. 41.)

Nowak, Adolf. Die Olmüzer Bildhauer- und Malerinnung im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der barocken Kunst in Mähren. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, 1896, S. 186.)

Ollendorff, Oskar. Michelangelo's Sklaven im Louvre. (Knnstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 103.)

Parrocel, Étienne. La statue de Belzunce, évêque de Marseille. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 367.)

Pascal. Un sculpteur du grand siècle: Pierre Granier, 1635—1715. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 477.)

Passionswerk, genannt der Oelberg in der katholischen Pfarrkirche zu Kreuzlingen bei Konstanz. Photographische Aufnahme in 30 Grossformat- (Imp.-Fol.) Blättern von Hof-Photogr. German Wolf. Erklärender Text v. Thdr. Mader. 4⁰. 11 S. Konstanz. L., P. Schimmelwitz in Komm. In Mappe M. 300.—.

Peine, Selmar. Die goldene Pforte am Freiberger Dom und ihre Deutung. (Mittheilungen vom Freiberger Alterthumsverein, 33. Heft.)

[Pit, A.] Ueber die Entdeckung eines Bildwerkes von Michelangelo. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 203.)

— Une maquette de Michel-Ange. (La revue de l'art ancien et moderne, 1897, S. 78.)

Porée, L'abbé. Les „Apôtres“ de Sainte-Croix de Bernay. Contribution à l'histoire de la statuaire en Normandie. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 316.)

— Les Apôtres de Sainte-Croix de Bernay; par M. le chanoine P., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. In-8⁰, 12 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cᵉ.

Radic, F. Ein Sarkophag in der altkroatischen Kirche S. Maria in Biskúpia. [In kroat. Sprache.] (Starohrvatska Prosvjeta, II, 2.)

Reymond, Marcel. La sculpture Florentine au XVᵉ siècle. Brunelleschi (1377—1446). (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 325.)

— La sculpture florentine: les prédécesseurs de l'école florentine et la sculpture florentine au XIV siècle. Florence, Alinari frères édit. (tip. di Salvadore Landi), 1897. 4⁰ fig. p. VIII, 219, con tavola.

— Le Buste de Charles VIII par Pollaiuolo (musée du Bargello) et le Tombeau des enfants de Charles VIII (cathédrale de Tours). In-8⁰, 10 p. Paris, Imp. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1895).]

— Les Della Robbia. Florence, Alinari frères edit. (impr. de G. Barbèra), 1897. 8⁰ fig. p. 278, con dieci tavole.

Roserot, Alphonse. La statue équestre de Louis XV par Edme Bouchardon. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 195, 377.)

Rupin, Ernest. La mort du bon et du mauvais Larron. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 118.)

— Une croix en forme d'arbre à l'église Saint-Pierre de Moissac (Tarn-et-Garonne). (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 225.)

Sant' Ambrogio, Diego. I sarcofagi Borromeo ed il monumento dei Birago all' Isola Bella (Lago Maggiore). Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. degli Operai), 1897. 4⁰. p. 119, con trentasei tavole. [I. I sarcofagi Borromeo. 1. Arca funebre di Camillo Borromeo. 2. Cenotafio di Giovanni Borromeo. — II. Il monumento dei Birago di s. Francesco Grande. 1. La ginesi del rinvenimento. 2. Le vicende diverse del mausoleo dei Birago. 3. Le statue maggiori. 4. L'urna e i cinque bassorilievi dell' Isola Bella. 5. Gli altri bassorilievi e pezzi minori. 6. La ricostituzione del monumento.]

— Se l'altare di Carpiano sia stato in passato un' arca funebre Campionese. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 448.)

— Un trittico del Museo civico di Torino. (Arte e Storia, 1897, S. 2.)

Sauer, Bruno. Die Randreliefe an Filarete's Bronzethür von St. Peter. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 1.)

Schlosser, Julius von. Die ältesten Medaillen und die Antike. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, 1897, S. 64.)

Schmarsow, August. Die altsächsische Bildnerschule im dreizehnten Jahrhundert. (Pan, II, 1896, 2, S. 150.)

Schneider, Robert v. Ueber das Kairosrelief in Torcello und ihm verwandte Bildwerke. (Serta Harteliana, Wien, 1896, S. 279.)

Semper, Hans. Charakteristik des „Rubensstiles“ in der decorativen Skulptur. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgew.-Vereins, München, 1896, 11.)

— Ueber rheinische Elfenbein- und Beinarbeiten des XI. und XII. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 259, 291.)

Skulpturen-Schatz, Klassischer. Hrsg. von F. v. Reber und A. Bayersdorfer. 1. Jahrg. Oktbr. 1896 bis Septbr. 1897. 12 Hfte. hoch 4⁰. (1. Heft. 6 Autotyp.) München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. à M. —.50.

Steinmann, E. Cancellata und Cantoria in der Sixtinischen Kapelle. (Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen, 1897, S. 24.)

Stettiner, Richard. Jean-Antoine Houdon. (Das Museum, I, S. 11.)

Stückelberg, E. A. Die Agnus Dei-Medaillen. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1897, S. 18.)

— Die Bedeutung des Hornbläsers in der romanischen Plastik. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1897, S. 17.)

Thédenat, Henry. Note sur une statuette en pierre de la Fortune assise; par H. T., prêtre de l'Oratoire, membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8⁰, 13 p. avec fig. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris 1896. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 55).]

Triger, R. Une statue de sainte Cécile à la cathédrale du Mans; par R. T. In-8⁰, 16 p. et grav. Mamers, imprimerie Fleury et Dangin. Le Mans, librairie de Saint-Denis. 1896. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (1896).]

Vitry, P. Deux familles de sculpteurs de la première moitié du XVIIᵉ siècle: Les Boudin et les Bourdin. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 285; 1897, I, S. 5, 148.)

Waal, A. de. Darstellung eines Märtyrers auf einer altchristlichen Lampe. (Römische Quartalschrift, 1896. S. 387.)

Weber, Paul. Die deutsche Plastik des XII. Jahrhunderts. (Das Museum, I, S. 49.)

Weizsäcker, Heinrich. Peter Vischer. (Das Museum, I, S. 65.)

Witte, A. de. Médaille du comte et de la comtesse du Nora, dite médaille des princes russes, gravée par Van Berckel en 1782. (Revue belge de numismatique, 1896, 4.)

Wormstall, Alb. Judocus Vredis und das Kartäuserkloster zu Wedderen bei Dülmen in Westfalen. gr. 4⁰. VI, 43 S. m. Abbildgn. u. 9 Taf. Münster, H. Schöningh. M. 3.—.

Zimmermann, Max Gg. Ueber Wilhelm von Modena. (Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1896, VII.)

Malerei.

Alexandre, Arsène. Histoire populaire de la peinture. Ecole italienne. Illustré de 267 gravures. Grand in-4⁰, 464 p. Corbeil, imp. Crété. Paris, lib. Laurens. 10 fr.

A. P. Une peinture de Panini au Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1896, S. 287.)

Armstrong, W. Velasquez: A Study of his Life and Art. Illust. Imp. 8vo. Seeley. 9/.

Baes, Edgar. David Teniers III et son fils. (La fédération artistique, 1897, No. 20.)

Barbier de Montault, X. Les mosaïques des églises de Ravenne. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 363, 458; 1897, S. 22, 128.)

Beaurepaire, E. de. Les peintures murales de l'église de Savigny (près Coutances). (Bulletin monumental, 1896, S. 414.)

Berenson, Bernhard. Le carton attribué à Raphael du British Museum. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 59.)

— Luca Signorelli. (Das Museum, II, S. 43.)

Berthier, J. J. Une page de l'Antiphonaire d'Estavayer. (Fribourg artistique, 4.)

Blochet, E. Les miniatures des manuscrits Musulmans. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 281.)

Bode, Wilhelm. Frans Hals. (Das Museum, I, S. 10.)

— Rembrandt. Beschreibendes Verzeichniss seiner Gemälde m. den heliograph. Nachbildgn., Geschichte seines Lebens u. seiner Kunst. Unter Mitwirkg. v. Dir. C. Hofstede de Groot. (In 8 Bdn.) 1. Bd. F⁰. (176 S. m. 71 Taf.) Paris (6, rue de la Rochefoucauld), Ch. Sedelmeyer. M. 125.—.

Bonnar, Th. Ancient mural decorative art. (The Journal of decor. art, 1896, Dec.; 1897, Jan.)

Borrmann, Reg.-Baumstr. Rich. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- u. Deckenmalereien in Deutschland. Unter Mitwirkg. v. Prof. Kunstgewerbesch.-Dir. H. Kolb u. Maler Baugewerksch.-Lehr. O. Vorlaender hrsg. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. F⁰. (8 farb. Taf. m. 3 S. Text.) Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 20.—.

Bouchot, Henri. Baudouin peintre religieux. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 391.)

Bredius, A. en E. W. **Moes.** Adriaen Hanneman. (Oud-Holland, 1896, S. 203.)

Browning, Rob, Andrea del Sarto, detto il pittore senza errori. [Versione a cura di] Guido **Biagi,** dai poemi di Roberto Browning. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰. p. (7), con due tavole. [Estr. dal Convito, libro VIII.]

Bühring, J. Zwei echte Bildnisse Graf Günthers d. Streitb. und seiner Gemahlin Katharina von Nassau vom J. 1586. (Arnstädter Nachrichten- u. Intelligenzblatt, 1895, 25. u. 28. April.)

Calzini, E. La galleria Merenda in Forlì e le pitture del Batoni in essa contenute. (Arte e Storia, 1896, S. 129, 138.)

— Un'opera di Pietro Viti. (Il Raffaello, 1897, No. 1.)

Carotti, G. Dipinti ornamentali nelle volte della chiesetta di S. Sigismondo a Milano. (Arte ital. decor. e ind., V, 9.)

Cavalcaselle G. B. e J. A. **Crowe.** Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Volume II (L'arte dopo la morte di Giotto). Seconda edizione con aggiunta e correzioni. Firenze, succ. Le monnier edit. (stab. tip. Fiorentino), 1897. 8⁰. 504 p. L. 10. [1. Andrea da Pontedera, Nino e Tommaso suoi figliuoli, ed altri scultori pisani del sec. XIV. 2. Taddeo Gaddi. 3. Puccio Capanna, Guglielmo da Forlì, Ottaviano e Pace da Farenza, Baldassare da Forlì, Pietro e Giuliano d'Arimini. 4. Buffalmacco, Bruno, Francesco da Volterra ed altri pittori contemporanei. 5. Stefano fiorentino. 6. Giovanni da Milano. 7. Giottino. 8. Andrea di Cione detto Orcagna e i suoi fratelli. 9. Francesco Traini, Niccolò di Tommaso e Mariotto Nardi. 10. Agnolo Gaddi, Puccio di Simone, Matteo Pacini, Pacino Buonaguida, Cennino Cennini, Cenni di Francesco e Jacopo da Firenze. 11. Antonio Veneziano. 12. Gherardo Starnina ed Antonio Viti. 13. Masolino da Panicale e Paolo Schiavo. 14. Masaccio. 15. Don Lorenzo Monaco, don Jacopo Fiorentino, Francesco di Antonio e Andrea da Firenze. 16. Frate Giovanni da Fiesole detto l'Angelico. 17. Jacopo del Casentino, Bernardo Daddi, Spinello Aretino, Niccolò Gerini e Lorenzo di Niccolò, Pietro Nelli, Pari di Spinello, i Bicci, Marco di Montepulciano, Giovanni di Bartolommeo Cristiani ed altri di Prato. 18. Appendice.]

— Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Volume VII (Pittori fiorentini del secolo XV e del principio del seguente). Firenze, succ. Le Monnier edit. (stab. tip. Fiorentino), 1897. 8⁰. 543 p. L. 10. [1. Filippino Lippi. 2. I Botticini ed altri pittori di quel tempo. 3. Raffaellino del Garbo. 4. Domenico Ghirlandaio e suoi discepoli. 5. Appendice.]

Cellini, Cesare. Di un dipinto in tavola attribuito a Vincenzo Pagani esistente in Cossignano (Marche). (Arte e Storia, 1897, S. 29.)

Cerf. Tableaux anciens conservés dans quelques communautés et chapelles de Reims; par M. le chanoine C., membre titulaire de l'Académie de Reims. In-8⁰, 22 p. Reims, impr. Monce.

Chabeuf, Henri. Deux verrières du XIXᵉ siècle à Beaune et à Saint-Seine-sur-Vingeanne (Côte-d'Or). (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 221.)

Chennevières, Henry de. Le portrait de Madame de Krüdner et de sa fille, par Angelica Kauffmann. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 297.)

Chiappelli, Alessandro. I pittori Fiorentini del rinascimento. (Nuova Antologia, anno XXXI, 4. serie, vol. 66, fasc. 33.)

Clarke, C. P. The Tradition of Raphael in Persia. (The Journal of Indian Art, 1896, Oktober.)

Classical Picture Gallery, The. Vol. 7. 4to. Grevel. 21/.

Contarini, Ett. Il quadro dei misteri del rosario, dipinto di Giambatista Ramenghi seniore detto il Bagnacavallo: notizie e documenti. Imola, tip. d'Ignazio Galeati e figlio, 1896. 8⁰. 16 p.

Corrège, Le nouveau, du Musée Brera. (La Chronique des arts, 1897, S. 23.)

Coypel, Charles. Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIᵉ siècle. (La Chronique des arts, 1896, S. 274, 300, 324.)

Črnologar, Konrad. Die Fresken und die Fenster der Kirche zu Muljava. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, 1897, S. 21.)

Cust, L. Albert Dürers Paintings and Drawings. (The Portfolio, 31.)

Dall'Acqua, Antonio Carlo. Giambattista Tiepolo. (Atti e memorie della r. accademia virgiliana di Mantova. Biennio 1895—96. Mantova 1897.)

Decauville Lachénée, Abel. Charlotte Corday et ses portraits, et spécialement le pastel de Brard, conservé à la collection Mancel de Caen; par A. D. L., conservateur-adjoint de la bibliothèque de Caen. In-8⁰, 22 p. Caen, imprimerie Adeline. 1896.

Delisle, Léopold. „Tacuinum sanitatis in medicina. Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, von Julius von Schlosser (Vienne, 1895), grand in-4⁰ de 88 p. avec 13 planches et des gravures dans le texte"; par L. D. In-4⁰, 23 p. Paris, Imp. nationale. [Extrait du Journal des savants (septembre 1896).]

Destrée, Joseph. Les heures de Notre-Dame dites de Hennessy. Etude sur un manuscrit de la bibliothèque royale de Belgique, par J. D., conservateur aux Musées royaux des arts décoratifs et industriels, etc. 4⁰, 82 p. et 58 héliogravures hors texte. Bruxelles, Ed. Lyon-Claesen, 1896. fr. 60.—.

Diehl, Ch. Les mosaïques byzantines du monastère de Saint-Luc. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 37.)

— Mosaïques byzantines de Saint-Luc. (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, III, 1896, S. 232.)

Dijon, Hippolyte. Les Peintures murales et les Tapisseries de l'église de Saint-Antoine; par dom H. D., chanoine régulier de l'Immaculée-Conception. In-8⁰, 36 p. Valence, impr. Céas et fils. [Extrait du Bulletin de la Société d'archéologie et de statistique de la Drôme.]

Dörnhöffer, Friedrich. Ein Cyklus von Federzeichnungen mit Darstellungen von Kriegen und Jagden Maximilians I. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, 1897, S. 1.) — Nachtrag. (Ebenda S. 274.)

Dozy, Ch. M. Pieter Nolpe. (Oud-Holland, 1897, S. 24.)

Durand-Gréville, E. Rembrandt à Leyde. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 265, 407.)

Engerand, Fernand. Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIe siècle. (La Chronique des arts, 1896, S. 344, 353, 360, 376; 1897, S. 12, 128.)

— Les commandes officielles de tableaux faites au peintre normand Jean Restout. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 242.)

Erculei, R. Decorazioni nel palazzo Vaticano. Le Stanze di Raffaello e la Sala Ducale. (Arte ital. decor. e ind., V. 5.)

Even, Van. Quentin Metsys. 8⁰. 16 p. (Bruxelles, E. Bruylant, 1896.) [Extrait de la Biographie nationale, t. XIV.]

Eymael, H. J. Constantijn Huygens en de schilderkunst. (Oud-Holland, 1896, S. 185.)

F. Dürer. Kleine Mittheilungen. (Mittheilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 120.)

— Das Todesdatum Spagnoletto's (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 395.)

Flechsig, Ed. Der Meister des Hausbuches als Maler. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 8 u. 66.)

Fontana, Pa. Di una tavoletta di Luca Signorelli della pinacoteca di Brera. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰ fig. 10 p. [Estr. dall'Archivio storico dell'arte, serie II, anno II, fasc. 4.]

Fr., Th. v. Zu Carel van Ypre. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 171.)

Fresques, Les, de la Leugemeete à Gand. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 386.)

Friedländer, Max J. Die Nachfolger der Van Eyck. (Das Museum, I, S. 35.)

— Die van Eyck. (Das Museum, I, S. 57.)

— Dürer als Bildnismaler. (Das Museum, I, S. 15.)

— Dürers Altarbilder. (Das Museum, II, S. 11.)

— Lucas Cranach. (Pan, II, 1896, 2, S. 160.)

Frimmel, Th. von. A propos d'un tableau hollandais du musée d'Aix-la-Chapelle. (La Chronique des arts, 1897, S. 59.)

— Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno). Text u. Uebersetzung. [Aus: „Eitelberger-Ilg's Quellenschriften".] gr. 8⁰. XXX, 126 S. Wien (1888), C. Graeser.

- Un portrait de Beethoven par Moriz von Schwind. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 317.)

Frizzoni, Gustavo. Giovanni Morelli e la critica moderna. (Archivio storico dell' arte, 1897, S. 81.)

— Lorenzo Lotto. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 427.)

— Neue photographische Aufnahmen aus Italien. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 93.)

Führer, Joseph. Eine wichtige Grabstätte der Katakombe von S. Giovanni bei Syrakus. (Blätter für das [bayer.] Gymnasialschulwesen, 1896, S. 574.)

Galland, G. Les quarante Fouquet. (Die Kunst-Halle, 2. Jahrg., No. 10.)

Gasté, Armand. Le portrait original de d'Alembert par de la Tour. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 290.)

— Le Portrait original de d'Alembert par Quentin de La Tour. Notice. In-8°, 22 p. Caen, imp. Valin. [Extrait du Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen (1896).]

Gauthier, Jules. Le Livre d'heures du chancelier Nicôlas Perrenot de Granvelle au British Museum. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 104.)

Gemälde, Alte, in St. Gereon in Köln. (Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, 1897, Sp. 51.)

Gerland, Dr. Otto. Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhof zu Schmalkalden. gr. 4°. 31 S. m. 8 Fig. u. 14 Taf. Leipzig, E. A. Seemann. M. 8.—.

Gerspach. I dipinti di Van der Goes a Firenze. (Arte e Storia, 1896, S. 153.)

Gewölbemalerei, Alte. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1896, 12.)

Giehlow, Karl. Ueber den Meister M. A. im Gebetbuch Kaiser Maximilians. (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1897, II.)

Giron, Léon. Peinture murale de l'abbaye de Lavaudieu, fin du douzième siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 296.)

Glück, Gustav. Jan Mostaert. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VII, 1896, S. 265.)

Goldschmidt, Adolf. Anfänge des Genrebildes. (Das Museum, II, S. 33.)

— Die Gregorsmesse in der Marienkirche in Lübeck. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 225.)

— Ueber Michelangelos Malereien in der Sixtinischen Kapelle. (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1897, II.)

Gr., G. Ueber die frühere Thätigkeit des Cosimo Rosselli. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 170.)

Grandin, G. Les contemporains des Lenain à Laon (suite). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 638.)

Gronau, Georg. Die Bellini. (Das Museum, II, S. 29.)

— Fra Giovanni da Fiesole genannt Fra Angelico. (Das Museum, I, S. 55.)

— Giorgione. (Das Museum, I, S. 2.)

— Lorenzo Lotto. (Das Museum, I, S. 43.)

— Ueber neuere Raphael-Forschung. (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1897, V.)

Gruyer, A. Les miniatures de Fouquet à Chantilly. Paris, 1897. (Emile Michel: Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 214.)

G. S. La peinture grecque au moyen-âge. Les fresques de Mistra. (La Chronique des Arts, 1896, S. 342.)

Guerlin, Robert. Notes sur le peintre Guillaume Herregosse. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 558.)

Gurlitt, Cornelius. Die Anfänge der englischen Landschaftsmalerei. (Westermann's Monatshefte, 1896, Oktober, November.)

Haack, Fr. Studien in der Schleissheimer Gemälde-Galerie. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 405.)

Harck, Fritz. Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 413.)

Haverkorn van Rijsewijk, P. De schilders Adriaan en Frans Verwilt. (Oud-Holland, 1897, S. 51.)

Hermanin, Federico. Alcune pitture giovanili di Baldassare Peruzzi a Roma. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 321.)

Heussner, A. Die älteste christliche Hochzeits-Darstellung. (Christliches Kunstblatt, 1897, 2.)

Hewlett, A. S. An Introduction to the Study of the Old Italian Masters in the National Gallery. 4to, 90 p. Hibberd. 2/6.

H. F.-G. Décadence d'un Memling. (La Chronique des arts, 1896, S. 327.)

Hymans, Henri. Un tragique épisode de l'histoire de l'art flammand. [Karel van Yperen.] 8°. 6 p. Anvers, Vve De Backer, 1896. [Extrait du Bulletin de l'Académie royale d'archéologie.]

Jacobsen, Emil. La regia Pinacoteca di Torino. (Archivio storico dell' arte, 1897, S. 113.)

Jacquot, Albert. Le peintre lorrain Claude Jacquard. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 694.)

— Le peintre lorrain Claude Jacquard, suivi de: Un protecteur des arts (le prince Charles-Alexandre de Lorraine); par A. J., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Nancy. In-8°, 101 p. Paris, imprimerie Plon, Nourrit et Ce; libr. Rouam et Ce. 1896.

James, Ralph N. Painters and their Works: A Dictionary of Great Artists who are not now Alive. Giving their Names, Lives and the Prices Paid for their Works at Auctions. 3 vols. Vol. I—II. Cr. 8vo, pp. 616, 558. L. U. Gill. 15/.

Jansen, A. Leonardo's Abendmahl in Mailand. (Allgemeine Zeitung, München, 1896, Beilage No. 188.)

Janssens, G. de. Une peinture murale du XIVe siècle à Boursay (Loir-et-Cher); par le comte G. de J. In-8°, 9 pages avec fig. et planche. Châteaudun, imprim. de la Société typographique. 1896. [Extrait des Bulletins de la Société dunoise (octobre 1896).]

Ilg, A. Das Deckenbild im Wiener ehem. Jesuiten-Colleg. (Monatsbl. des Alterth.-Vereins zu Wien, 1896, 10.)

— Ein Schreiben Heinrich Friedrich Füger's. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, 1897, S. 56.)

Ingold, A. M. P. Les peintures de l'ancienne Chartreuse de Ruremonde avec un essai iconographique de Denys le Chartreux. (Oud-Holland, 1896, S. 219.)

Italico, L'. Per G. B. Tiepolo e pel carrattere italiano. Roma, stab. tip. della Tribuna, 1896. 4°. p. 6, con ritratto.

Justi, J. [sic!] Domenico Theotocopuli von Kreta. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 177.)

Justi, Karl. Die Bildnisse des Kardinals Hippolyt von Medici in Florenz. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 34.)

Kaemmerer, Ludwig. Martin Schongauer als Maler. (Das Museum, I, S. 61.)

Kautzsch, R. Planetendarstellungen aus dem Jahre 1445. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 32.)

Kenner, Friedrich. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Die italienischen Bildnisse. (Fortsetzung.) (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, 1897, S. 135.)

Knackfuss, H. Holbein der jüngere. (= Künstler-Monographien XVII.) 2. Aufl. gr. 8°. 152 S. mit 152 Abbildgn. v. Gemälden, Holzschn. und Zeichngn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Kořistka, E. Aus der Gemälde-Galerie des Franzens-Museums. (Museum Francisceum. Annales. Brünn, 1896.)

Kristeller, Paul. Andrea Mantegna. (Das Museum, II, S. 5.)

Lafond, Paul. François-Joseph Heim. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 441; 1897, I, S. 27.)

— Portrait de Madame de Miramion, par François de Troy, au Musée de Pau. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 202.)

Lampe, Louis. Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles. 9—10. livraison. In.-8°. Bruxelles, A. Castaigne, 1896.

Lamprecht, K. Der Entwickelungsgang der deutsch-niederländischen Malerei im 16. und 17. Jahrhundert. (Deutsche Rundschau, 23. Jahrgang, 8. Heft.)

Landsperg, Abbesse Herrade de. Hortus deliciarum. Réproduction héliographique d'une série de miniatures, calquées sur l'original de ce manuscrit du XIIième siècle. Texte explicatif par le chanoine G. Keller. Éd. par la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. Livr. IX. (Supplément.) gr. F°. (10 Lichtdr.-Taf. m. Text S. 41—44.) Strassburg, K. J. Trübner, Verl. in Komm. M. 15.—.

Laskin, Gavriil. Bemerkungen zu den Alterthümern von Konstantinopel, 1—3. [In russ. Sprache.] (Viz. Vremennik, 1896, S. 337.)

Lasteyrie, R. de. Les miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin. (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, III, 1896, S. 71.)

Lefort, Paul. Un portrait de femme par Goya à la National Gallery. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 67.)

Lehfeldt, Paul. Ueber einen Altar in der Stadtkirche für Neustadt a. d. Orla. (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin. 1897, VI.)

Leprieur, Paul. Jean Fouquet. (La revue de l'art ancien et moderne, 1897, S. 25.)

Lepszy, L. Studien über die Ornamentik polnischer Miniatur-Codices. [In polnischer Sprache.] (Przemysl artystyczny, I, 1.)

Leslie, C. R. Life an Letters of John Constable. With 3 Portraits of Constable and 42 Illusts. from Constable's Pictures and Sketches; together with some Notes on his Work, &c., by Robert C. Leslie. New et. 4to, 436 p. Chapman and Hall. 42/.

Lex, L. Claude Le Bault, peintre ordinaire du Roi (1665—1726). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 502.)

— Claude Le Bault, peintre ordinaire du roi (1665—1727); Ses œuvres au musée de Dijon et à l'église d'Allerey (Saône-et Loire); par L. L, conservateur des archives, de la bibliothèque et du musée, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. In-8^0, 15 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce.

L. F. Le manuscrit Grimani et le monogramme H. B. (La fédération artist., 41.)

— Les fresques de Meysse. (La fédération artistique, XXIV, 1896, No. 52.)

Lippmann, F. Sandro Botticelli. Zeichnungen zu Dantes göttlicher Komödie. Verkleinerte Nachbildgn. der Originale im k. Kupferstich-Kabinet zu Berlin u. in der Bibliothek des Vatikans, m. e. Einleitung u. Erklärg. d. Darstellgn. hrsg. v. F. L. gr. 4^0. 92 Taf. m. VI, 74 S. illustr. Text. Berlin, G. Grote. Geb. M. 80.—.

— Ueber eine vom Berliner Kgl. Kupferstichkabinet erworbene frühe Zeichnung Dürers. (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1897, V.)

Loeser, Car. I quadri italiani nella galleria di Strasburgo. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4^0. 15 p. [Estr. dall'Archivio storico dell' arte, serie II, anno II, fasc. 4.]

Loewy, Emanuele. Di alcune composizioni di Raffaello, ispirate a monumenti antichi. Roma, tip. dell'Unione cooperativa editrice, 1896. 4^0 flg. p. (10). [Estr. dall'Archivio storico dell' arte, serie II, anno II, fasc. 4.]

Loga, V. v. Rembrandts Studienkopf eines Juden in der kgl. Gemälde-Galerie zu Berlin in Schabkunst gestochen von Albert Krüger. (Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen, 1897, S. 59.)

Logan, Mary. Les tableaux italiens de Lille. (La chronique des arts, 1896, S. 317.)

— Le triptyque attribué à Juste d'Allemagne au Musée du Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 491.)

— Notes sur les œuvres des maîtres italiens dans les musées de Province: Musées d'Amiens, de Bayeux, Caen et Douai. (La Chronique des arts, 1896, S. 328, 351.)

Lüdtke, Willy. Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis. Diss. gr. 8^0. 50 S. Greifswald, J. Bindewald. M. 1.20.

Lützow, C. von. Ein wiedererkanntes Bild von Rubens. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 74.)

Mackowsky, Hans. Ueber die neuere Lionardo-Forschung. (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1897, IV.)

Magne, Lucien. Mistra. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 135, 301.)

Malereien, Romanische, zu Hartberg. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1897, 1.)

Mandach, C. de. Donatello et Raphaël. (La chronique des arts, 1896, S. 378.)

— L'invetriata di Sant' Antonio di Padova nella basilica di San Francesco d'Assisi. (Archivio storico dell'arte, 1897, S. 59.)

Manzoni, L. Sul ritratto di Cesare Borgia, detto il Valentino attribuito a Raffaello Sanzio. (Il Raffaello, 1897, No. 5—6.)

Marcuard, F. von. Das Bildniss des Hans von Schönitz. München, 1896. (Heinrich Weizsäcker: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 479.)

Marienbild, Ein byzantinisches. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1896, 11.)

Marsy, Comte de. De libution à attr Horebout des miniatures signées du monogramme H B. (Annales de la Soc. d'archéologie de Bruxelles, X, 3, 4.)

Maulde la Clavière, R. de. Jean Perréal, dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier. In-18, 123 p. et gravures. Le puy-en-Velay, imp. Marchessou. Paris, lib. Leroux. 3 fr. 50. [Petite Bibliothèque d'art et d'archéologie.]

— Le songe du chevalier par Raphael. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 21.)

Meissner, F. Herm. Albrecht Dürer. (Westermann's Monatshefte, 1896, Sept.)

— Hans Holbein der Jüngere. (Westermann's Monatshefte, 1896, December, 1897, Januar.)

— Tizians Leben und Schaffen. (Westermann's Monatshefte, 1897, April—Mai.)

Melani, A. Miniature del Rinascimento. (Arte ital. decor. e ind., V, 5.)

Meloizes, Albert des. Les vitraux de la cathédrale de Bourges, postérieurs au XIIIe siècle. Texte et dessins par A. d. M., avec une introduction par E. de Beaurepaire. Fasc. 10. F^0. p. 63—72 du texte et les planches 18—20. Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cie.

Michelotti, prof. Amedeo. Di alcune capelle di S. Michele-Mondovi e delle loro antiche pitture. Mondovi, tip. fratelli Blengini, 1896. 8^0. 32 p.

Milkowicz, Wladimir. Ein nordrussischer auf Holz gemalter Kalender aus der Zeit um 1600. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, 1896, S. 203.)

— Ein nord-russischer auf Holz gemalter Kalender aus der Zeit um 1600. [Aus: „Mittheilgn. d. K.K. Central-Commission f. Erforschg. u. Erhaltg. d. Kunst- u. histor. Denkmale.“] 8^0. 90 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf. Wien, W. Braumüller in Komm. M. 1.20.

Miniature sacre e profane dell'anno 1023, illustranti l'Enciclopedia medioevale di Rabano Mauro, riprodotte in centotrentatre tavole cromolitografiche da un codice di Montecassino, [con cenni illustrativi di Ambrogio Maria Amelli, cassinese]. Montecassino, tip. lit. di Montecassino, 1896. 4^0. p. 22, con centotrentatre tavole. [Documenti per la storia della miniatura e dell' iconografia.]

Minkus, Fritz. Der Hauptaltar der Klosterkirche von Petershausen und seine kunstgeschichtliche Bedeutung. (Allgemeine Zeitung, München 1897, Beilage No. 18.)

Modern, Heinrich. Hans Schäufelein und der Meister von Messkirch. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 401.)

Moes, E. W. Een verzameling familienportretten der Huygensen in 1785. (Oud-Holland, 1896, S. 176.)

Molmenti, Pompeo. Giovanni Battista Tiepolo: discorso detto nella solenne adunanza del r. istituto veneto in palazzo ducale di Venezia il 24 maggio 1896, in occasione del secondo centenario di Giovanni Battista Tiepolo. Firenze, Roberto Paggi edit. (tip. Franceschini e C.), 1896. 8^0. 61 p.

Monceaux, Henri. Les Le Rouge de Chablis, calligraphes et miniaturistes, graveurs et imprimeurs. Etude sur les débuts de l'illustration du livre au xve siècle, avec 200 fac-similés dans le texte ou hors texte; par H. M., conservateur du musée d'Auxerre. 2 vol. In-8^0. T. Ier, VII, 310 p.; t. 2, 336 p. Auxerre, imprimerie de la Constitution. Paris, librairie Claudin.

Monkhouse, Cosmo. The Earlier English Water-Colour Painters. 2nd ed. Illust. Cr. 8vo, XIV, 270 p. Seeley. 6/.

Morelli, Giov. (Ivan Lermolieff). Della pittura italiana; studi storico-critici: le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma. Prima edizione italiana, preceduta dalla biografia dell'autore, [per Gustavo Frizzoni]. Milano, fratelli Treves tip. edit., 1897. 4^0 fig. p. XXXVIII, 340, con ritratto. [I. Proemio. — II. La galleria Borghese. 1. Introduzione. 2. I Toscani. 3. I Lombardi. 4. I Ferraresi. 5. I Veneti. — III. La galleria Doria Pamphili. 1. Francesco Pesellino. 2. I Veneti.]

Mosaïques, Les, de la crypte, de l'Antiquaille. Grand in-4^0, 44 p. et pl. Lyon, imprim. Vitte. 1895.

Müntz, Eugène. Les Tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe, étude historique et critique, accompagnée de neuf eaux-fortes ou planches sur cuivre et de cent vingt-cinq illustrations reproduites directement d'après les dessins, cartons ou tentures de haute lisse; par E. M., membre de l'Institut. Grand in-f^0, VIII, 64 p. Tours, imprim. Arrault et Ce, Paris, libr. Rothschild. 75 fr.

Müntz, Eugène. Studi Leonardeschi. Influenza di Leonardo da Vinci sulla scuola Fiorentina e sulla scuola Tedesco-Fiamminga. (Archivio storico dell'arte, 1897, S. 1.)

— Vittore Pisanello. (La revue de l'art ancien et moderne, 1897, S. 67.)

Neuwirth, Prof. Dr. Jos. Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. (= Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. Veröffentlicht v. der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen. II.) Mit 16 Lichtdr.-Taf. u. 2 Abbildgn. im Text. V, 54 S. F⁰. Prag, J. G. Calve. In Mappe M. 25.—.

— Der verlorene Cyclus böhmischer Herrscherbilder in der Prager Königsburg. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 35. Jahrg., No. 1.)

— Ein Nachtrag zu den Copien des Dürer'schen Rosenkranzfestes. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 346.)

Nève, J. Quelques portraits de la galerie d'Arenberg. (Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 1897, S. 265.)

Oidtmann, Heinrich. Alte Kopie eines frühgothischen Glasgemäldes. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 83.)

Pauw. Het laatste oordeel, de zeven werken van barmhartigheid en de zeven hoofdzonden. (De vlaamse school, X jaarg., 1897, S. 22.)

Peinture, La, en Europe. Catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux. Venise; par Georges **Lafenestre,** de l'Institut, conservateur des peintures au Musée national du Louvre, et Eugène **Richtenberger.** Ouvrage orné de 100 reproductions photographiques et de 6 plans des quartiers de Venise. In-16, XXIII, 365 p. Paris, imp. Motteroz; lib. May.

Petit, Maxime. Les Apocalypses manuscrites du moyen âge et les Tapisseries de la cathédrale d'Angers. In-8⁰, 14 pages. Chalon-sur-Saône, imp. Marceau. Paris, libr. Bouillon. [Extrait du Moyen Age (mars 1896).]

Petrucci, M. La clinique artistique et Rubens. (L'Art moderne, 1896, No. 48.)

Philippi, Adolf. Alessandro Botticelli. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 185.)

Raadt, J. Th. de. De l'attribution à G. Horebout des miniatures signées du monogramme HB, surmonté d'une barre. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 402.)

— De muurschilderingen der „Leugemeete"; hare ontdekking in 1846; hare echtheid. (Dietsche warande, 1896, No. 5.)

— Les fresques de la „Leugemeete"; leur découverte en 1845; leur authenticité. (La fédération artistique, 40.)

Radić, Fr. Beschreibung eines gothischen Altarbildes in der Allerheiligen-Kirche zu Curzola. (Wissenschaftl. Mittheilungen aus Bosnien und der Hercegovina, IV.)

Requin, L'abbé. Les Guillaume Grève. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 437.)

Ricci, Corrado. Antonio Allegri da Correggio, sein Leben und seine Zeit. Aus dem italien. Mscr. übers. v. Hedwig Jahn. gr. 4⁰, XXII, 446 S. m. Abbildgn. u. 40 Taf. in Heliograv. Berlin, Cosmos, Verlag f. Kunst u. Wissenschaft. M. 42.—.

— Correggio: His Life, his Friends and his Time. New and Enlarged Edition, in 14 Monthly Parts. Part I, November. 4to, sd. W. Heinemann. 2/6.

Rieffel, Franz. Grünewald-Studien. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 33, 66.)

Rooses, M. Peter Paul Rubens und sein Briefwechsel. (Deutsche Revue, 1897, Februar.)

Rosenberg, Adf. Antoine Watteau. (= Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuss, XV.) Lex. 8⁰. IV, 107 S. mit 92 Abbildgn. v. Gemälden u. Zeichngn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

— Terborch und Jan Steen. (= Künstler-Monographien, in Verbindung mit Anderen hrsg. v. H. Knackfuss, XIX.) Lex.-8⁰. 113 S. m. 95 Abbildgn. nach Gemälden u. Zeichngn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Rouanet, Léo. La patente des peintres espagnols au XVII° siècle. (La Chronique des arts, 1897, S. 158.)

Rovere, Ant. della. Due ritratti di Carlo V a Venezia. (Arte e Storia, 1896, S. 154.)

Rovere, Ant. della. Le pitture del palazzo Grimani a S. Maria Formosa in Venezia. (Arte e Storia, 1897, S. 57, 69.)

Saccardo, Pierre. Les mosaïques de Saint-Marc a Venise. Venise, Ferd. Ongania edit. (impr. Emilienne), 1896. 16⁰. 332 p.

Sauerhering, Dr. F. Vademecum für Künstler und Kunstfreunde. Ein systematisch nach Stoffen geordnetes Verzeichniss der bedeutendsten Malerwerke aller Zeiten. 1. Tl. Geschichtsbilder. gr. 8⁰. VIII, 82 S. Stuttgart, P. Neff Verl. M. 2.40.

Savé, Gaston. Découverte de peintures du XVe siècle à l'église de Saint-Clément (Meurthe-et-Moselle). L'ami des Monuments, 1896, S. 320.)

Saward, B. C. Decorative Painting: A Practical Handbook in Painting and Etching upon Various Objects and Materials for the Decoration of our Homes. Post 8vo, 234 p. L. U. Gill. 3/6.

Schéfer, Gaston. Les portraits dans l'oeuvre de Watteau. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 177.)

Scheibler, L. und Karl **Aldenhoven.** Geschichte der Kölner Malerschule. 100 Lichtdr.-Taf. m. erklär. Text. Lfg. 2. (= Publikationen der Gesellschaft f. rheinische Geschichtskunde, XIII, 3. Lfg.) gr. F⁰. (35 Taf.) Lübeck, Joh. Nöhring. In Mappe M. 40.—.

Schmid, Heinrich Alfred. Andrea del Sarto. (Das Museum, I, S. 29.)

— Hans Holbein's Madonnenbilder. (Das Museum, I, S. 6.)

— Ueber den Aufbau der Madonnenbilder Raphaels. (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1897, V.)

Schmidt, Charles. Herrade de Landsberg. (2. éd.) 4⁰. 112 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 8.—.

— Malereien im Chor der Kirche St. Martin in Vevey. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1897, S. 21.)

Schneeli, Gustav. Ein Entwurf für eine Glasscheibe von Hans Holbein d. J. (Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen, 1896, S. 245.)

Seidlitz, Geh. Reg.-R. W. v. Die Entwickelung der modernen Malerei. (= Sammlung gemeinverständl. wissenschaftl. Vorträge, hrsg. v. R. Virchow und W. Wattenbach, N. F., 12. Serie, Heft 265.) gr. 8⁰. 41 S. Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei. M. —.80.

Semper, Prof. Dr. Hans. Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöfl. Klerikalseminar zu Freising. [Aus: „Oberbayr. Archiv".] gr. 8⁰. 108 S. mit 34 Abbildgn. München, G. Franz' Verl. in Komm. M. 2.—.

Six, J. De Homerus van Rembrandt. (Oud-Holland, 1897, S. 1.)

Stegmann, Hans. Das Bildnis des Hans Perckmeister. (Mittheilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 134.)

Steinmann, Ernst. Das Appartamento Borgia im Vatikan. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp, 355 u. 385.)

Stiassny, Robert. Hans Baldung Grien et le retable de Saint Sébastien. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 225.)

— Két festmény a XV. századból. [Zwei Gemälde des 15. Jahrh.] (Archaeologiai Értesitö, Budapest 1896, 5. Heft, S. 416.)

— Michael Pacher und der Hochaltar von St. Wolfgang. Vortrag. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 280.)

Strzygowski, J. Correggio. (Allgemeine Zeitung, München 1897, Beilage No. 25.)

Supino, I. B. Il camposanto di Pisa. Firenze. fratelli Alinari edit. (tip. di G. Barbèra), 1896. 8⁰ fig. p. 320, con tavola. L. 10.

Tableaux, Les, inconnus du château de Saint-Germain-Beaupré (Creuse), au musée de Blois. In-8⁰, 63 p. Paris, Plon, Nourrit et Ce.

Thieme, U. Hans Schaeufelein und der Meister von Messkirch. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 496.)

— Ruisdael und Hobbema. (Das Museum, I, S. 17.)

Trenta, Gior. I musaici del duomo di Pisa e i loro autori, con appendice sul musaico di s. Frediano in Lucca, con documenti inediti. Firenze, Bernardo Seeber edit. (Pisa, tip. Galileiana), 1896. 8⁰. p. 110, con quattro tavole. L. 4.50.

Truffi, Riccardo. Di un codice del secolo XIV che tratta della pittura su vetro (Biblioteca del Convento di S. Francesco in Assisi). (Il Raffaello, 1897, No. 1, 2, 3.)

Tumiati, Dom. Frate Angelico: studio d'arte. Firenze, Roberto Paggi edit. (tip. di L. Franceschini e C.), 1896. 8⁰. p. 256. [1. Johannes fesulanus hetruscus (1336-1408). 2. Alba Umbra (1480-1418). 3. Le tavole fiorentine (1418-1436). 4. S. Marco (1436-1447). 5. Tramonto romano (1447-1455).]

Vasari, Gior. Gentile da Fabriano e il Pisanello. Edizione critica con note, documenti e 96 riproduzioni a cura di Adolfo Venturi. Firenze, G. C. Sansoni edit. (tip. G. Carnesecchi e figli), 1896. 4⁰. p. XV, 131, con ventuna tavola. L. 20. [Le vite de'più eccellenti pittori scultori e architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino I.]

Verzeichnis von Photographien nach Werken der Malerei bis zum Anfang des XIX. Jahrh., nach kunstwissenschaftl. Gesichtspunkten geordnet, m. beigefügten Verkaufs-Preisen. Achte (Schluss-)Lfg. gr. 8⁰. XI, S. 989-1097 u. XXXVII S. Berlin, Amsler & Ruthardt. Subskr.-Pr. M. 10.—; kplt. 120.—.

Vinci, Leon. Da. Il codice atlantico di Leonardo Da Vinci nella biblioteca ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla r. accademia dei Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del re e del governo. Fasc. 10.—11. Roma, tip. della r. accademia dei Lincei, 1896. Fo. p. 345—424, con tavole.

Waal, A. de. Die Taufe Christi auf vorconstantinischen Gemälden der Katakomben. (Römische Quartalschrift, 1896, S. 335.)

Weale, James. Gérard David, peintre et enlumineur. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 443.)

Weber. Die Behandlung mittelalterlicher Wandmalereien. (Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, I, 3.)

— Die Burgfelder Wandgemälde. (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F., 5. Jahrg., 3.-4. Heft.)

Weisbach, W. Ueber Nürnbergs Maler in der Mitte des XV. Jahrhunderts. (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1897, I.)

Weizsäcker, Heinrich. Der Meister von Frankfurt. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 1.)

— Gerard Ter Borch. (Das Museum, II, S. 15.)

Wickhoff, F. Neu entdeckte Wandgemälde. (Reichswehr, 1021.)

Wiegand, Fr. Die Kuppelmosaiken im katholischen Baptisterium zu Ravenna. (Neue kirchliche Zeitschrift, 8. Jahrg., 5. Heft.)

Wingenroth, Max. Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli. Eine kunstgeschichtliche Studie. Inaug.-Diss. Heidelberg. 1897. 8⁰. 98 S.

Wölfflin, Heinrich. Raffaels Bildnisse. (Das Museum, II, S. 45.)

— Raffael als Madonnenmaler. (Das Museum, I, S. 69.)

Woermann, Karl. Herrn Badrutt's „Assomptione" und Raphael's „Sixtinische Madonna". (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 45.)

W. S. Gemälde der Blasiuskapelle zu Kaufbeuern. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 350.)

Wurzbach, A. v. Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 289.)

Wustmann, G. Das Berliner Bildnis Johann Sebastian Bach's. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 120.)

Zangemeister, Karl, und Henry **Thode.** Die Gemälde-Sammlung des Heidelberger Schlosses. Verzeichniss vom Jahre 1685. (Mittheilungen des Heidelberger Schlossvereins, Bd. III, S. 192.)

Zernitz, prof. Enr. Brevi cenni storici intorno allo sviluppo delle arti del disegno in Italia, compilati sulla scorta dei migliori autori, ad uso dei giovani che studiano il disegno. Volume I, dal secolo XIII alla fine del secolo XV. Trieste, tip. Giovanni Balestra, 1896. 8⁰. 165 p. [1. I vari metodi di pittura antichi e moderni, chiaroscuro, prospettivo. 2. Dell' architettura e dell' ornato; ornamenti del rinascimento. 3. Secolo XIII. 4. Secolo XIV; Giotto e la sua scuola. 5. Secolo XV; grandi ingegni fanno avvantaggiare le arti; l'architettura nel massimo della sua grandezza. 6. Della scultura in questo secolo. 7. La pittura progredisce. 8. Della pittura veneta nel secolo XV. 9. Pietro Perugino e Francesco Francia. 10. Elenco cronologico dei principali artisti italiani del secolo XV.]

Zetter-Collin, F. A., und J. **Zemp.** Gregorius Sickinger, Maler, Zeichner, Kupferstecher und Formschneider von Solothurn 1558—1816? [Aus: „Anz. f. schweiz. Altertumskde."] Lex.-8⁰. 18 S. Solothurn, Jent & Co. in Komm. M. —.60.

Zucker. Zu Dürer. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 41.)

Graphische Künste.

Advielle, Victor. Renseignements intimes sur les Saint-Aubin, d'après les papiers de leur famille. (Réunion des

sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 568.)

Advielle, Victor. Renseignements intimes sur les Saint-Aubin, dessinateurs et graveurs, d'après les papiers de leur famille; par V. A., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. In-8⁰, 75 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cᵉ; libr. Soulié.

Aufseesser, Julius. Künstlerische Frühdrucke der Lithographie. (Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 121.)

Aus der Ex-libris-Sammlung der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler. 65 meist unveröffentlichte Blätter auf 50 (8 farb.) Taf. gr. 4⁰. 12 S. Leipzig, Geschäftsstelle des Börsenvereins der deutschen Buchhändler. In Mappe M. 18.—.

Bauch-Breslau, Prof. D. G. Das schönste deutsche Buchdruckersignet des XV. Jahrhunderts. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 435.)

Baudrier. Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIᵉ siècle; par le président B. Publiées et continuées par J. Baudrier. 2ᵉ série, ornée de 127 reproductions en fac-similé. In-8⁰, 454 p. Lyon, impr. Rey; lib. L. Brun. Paris, lib. A. Picard et fils. 1896.

Blades, William. The Biography and Typography of William Caxton, England's First Printer. New ed Cr. 8vo, 400 p. Paul, Trübner and Co. 5/.

Boettger, Hofbaur. Geo. Die chalkographische Gesellschaft zu Dessau. Eine Erinnerungsschrift an die 100jähr. Gründg. am 1. Oktbr. 1796. 8⁰. 32 S. m. 1 Abbildg. Dessau, P. Baumann. M. —.50.

Burckhardt-Werthemann, Daniel. Hans Heinrich Glaser. Ein Basler Künstler aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges. (Basler Jahrbuch, 1897.)

Claudin, A. Antiquités typographiques de la France. Monuments de l'imprimerie à Poitiers. Recueil de fac-similés des premiers livres imprimés dans cette ville (1479-1515). Spécimens de caractères, lettres ornées, filigranes de papiers, etc. In-8⁰, XIX p. et pl. Dôle-du-Jura, impr. Bernin. Paris, libr. Claudin. Niort, libr. Clouzot. [Tiré à 200 exemplaires.]

— Antiquités typographiques de France. Origines et Débuts de l'imprimerie à Poitiers; Bibliographie des premiers livres imprimés dans cette ville (1479 à 1515), avec notes, commentaires, éclaircissements et documents inédits. In-8⁰, 196, LXXVI p. Dôle-du-Jura, imprim. Bernin. Paris, libr. A. Claudin. Niort, lib. Clouzot. [Tiré à 200 exemplaires.]

— Private printing in France during the fifteenth century. (Bibliographica, III, S. 344.)

Davenport, Cyril. Roger Payne and his indebtedness to Mearne. (Bibliographica, III, S. 371.)

Dernjac, Joseph. Thomas Rowlandson. Vortrag. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 305.)

Ducourtieux, Paul. Les Barbou, imprimeurs, Lyon-Limoges-Paris (1524 à 1820); les Barbou de Paris (1704-1808). In-8⁰, 129 p. Limoges, imp. et lib. Ducourtieux.

— Les Barbou, imprimeurs, Lyon-Limoges-Paris (1524-1820); par P. D., imprimeur. In-8⁰, 413 p. Limoges, imp. et lib. Ducourtieux.

Dumoulin, J. Charlotte Guillard, imprimeur au XVIᵉ siècle. (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 579.)

— Charlotte Guillard, imprimeur au XVIᵉ siècle. In-8⁰, 11 p. Châteaudun, impr, de la Société typographique. Paris, librairie Leclerc et Cornuau. 1896. [Tiré à 30 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile du 15 novembre 1896.]

E. D. d. J. Baumgartners Ex-libris von Barthel Beham. (Ex-libris, VI, 1896, S. 101.)

Eisenhart, v. Dr. Jacob Paul Scheck. (Ex-libris, VI, 1896, S. 108.)

— Johannes Rhumelius (Rumel), Diakon zu Sankt Georgen in Nördlingen, und dessen Bücherzeichen v. Jahre 1573. (Ex-libris, VII, 1897, S. 45.)

Engelmann's Kalender für Buchdrucker, Schriftgiesser, Steindrucker, Lithographen und Holzschneider f. d. J. 1897. 4. Jahrg. Unter fachmänn. Red. u. Mitwirkg. erster Kräfte aus allen Theilen Deutschlands. 2 Thle. gr. 16⁰. IV, 191 u. 193 S. Berlin, J. Engelmann. Geb. M. 2.—.

Evans, E. P. Die Bücherschätze eines amerikanischen Bibliographen. (Allgemeine Zeitung, München 1896, Beilage No. 210—216.)

Fletcher, W. Y. English armorial bookstamps and their owners. (Bibliographica, III, S. 309.)

Fluri, Ad. Mathias Apiarius, der erste Buchdrucker Berns, 1537—1554. (Neues Berner Taschenbuch, 1897.)

Friedländer, Max J. Georg Pentz, Jörg Bentz, der Meister „J. B.“ (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 130.)

Gerspach. La Crucifixion de Prato. [Gravure sur bois conservée au Musée de Prato en Toscane.] (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 439.)

Gerster, Pfarrer L. Ein Bibliothekzeichen des Klosters und Spitals zum heiligen Geist in Bern. (Ex-libris, VII, 1897, S. 4.)

Goette, Alex. Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Mit 95 Abbildgn. im Text, 2 Beilagen u. 9 Taf. Lex.-8⁰. X, 291 S. Strassburg, K. J. Trübner. M. 20.—.

Hamerton, P. G. and **Binyon,** L. The Etchings of Rembrandt, and Dutch Etchers of the 17th Century. Imp. 8vo. Seeley. 7/6.

Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Hrsg. von Galerie-Insp. Jos. Schönbrunner und Dr. Jos. Meder II. Bd. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. Imp.-4⁰. 10 Taf. in Licht- und Buchdr. Wien, Gerlach & Schenk. M. 3—.

Heitz, Paul. Dar Initialschmuck in den elsässischen Drucken des XV. u. XVI. Jahrh. 2. Reihe: Zierinitialen in Drucken d. Johann Grüninger. 1. Thl. (Strassburg 1483—1531) und des Johann Herwagen (Strassburg 1522 bis 1528). 4⁰. 8 S., 19 Taf. m. 177 Abbildgn. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 6.—.

Kaemmerer, Ludwig. Chodowiecki. (= Künstlermonographien, in Verbindg. m. Andern hrsg. v. H. Knackfuss, XXI.) Lex.-8⁰. 131 S. m. 204 Abbildgn. nach Gemälden, Radiergn. u. Zeichngn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Köhler, Dr. W. Zur Entwicklungsgeschichte des Buchgewerbes von Erfindung der Buchdruckerkunst bis zur Gegenwart. Nationalökonomisch-statistisch dargestellt. gr. 8⁰. XI, 183 S. m. 3 Tab. u. 2 graph. Taf. Gera-Untermhaus, F. E. Köhler. M. 6.—.

Kupferstichkabinet, Das. Nachbildungen von Werken der graphischen Kunst vom Ende des XV. bis zum Anfang des XIX. Jahrh. 1. Jahrg. 12 Hfte. F⁰. (1. Hft. 6 Fksm.-Taf.) Gr.-Lichterfelde-Berlin, Fischer & Franke. à M. 1.—.

Lalanne, Maxime. Traité de la gravure à l'eauforte. Texte et planches. 6ᵉ édition. In-8⁰, XI, 112 p. et planches. Châteaudun, imprim. de la Société typographique. Paris, lib. Lamour. 9 fr.

Lehrs, Max. Das schönste deutsche Buchdruckersignet des XV. Jahrhundert. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 151.)

— Der Meister der Spielkarten und seine Schule. (Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen, 1897, S. 46.)

Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu. 3 Ex-libris „Christof Hos“, sowie Personal-Nachrichten über diesen. (Ex-libris, VI, 1896, S. 102.)

— Ueber Notariatssignete. (Ex-libris, VII, 1897, S. 55.)

Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction. VII. Bdchn.: Jost Aman's Stände und Handwerker, mit Versen von Hans Sachs. Frankfurt a. M. bei S. Feyerabend 1568. 2. Aufl. gr. 8⁰. XI S. u. 125 Bl. m. Abbildgn. München, G. Hirth. M. 7.50.

Lippmann, Friedrich. Der Kupferstich. 2. Aufl. (= Handbücher der königl. Museen zu Berlin, 3. Bd.) gr. 8⁰. V, 244 S. m. 131 Abbildgn. M. 2.50; geb. M. 3.—

Marabini, Edm. Papiergeschichte der Reichsstadt und des Burggrafenthums Nürnberg. 2. Thl.: Die Papiermühlen im ehemaligen Burggrafenthum Nürnberg, den brandenburg-ansbach- und bayreuthischen Landen. Nach archival. Quellen verf. gr. 8⁰. 176 S. m. üb. 100 Abbildgn., 8 Vollbildern und 2 Karten im Text. München-Nymphenburg. (Nürnberg, J. Ph. Raw.) M. 4.50.

Meisterwerke der Holzschneidekunst aus dem Gebiete der Architektur, Sculptur und Malerei. XVIII. Bd. F⁰. 113 Holzschn.-Taf. m. illustr. Text. VII, 48 S. Leipzig, J. J. Weber. M. 18.—.

Meulen, R. van der. Over de liefhebberij voor boeken. Voornamelijk met het oog op het boek voor onze dagen beschreven en afgebeeld. Met 200 in den tekst gedrukte afbeeldingen, benevens 18 tusschengevoegde kunstbijlagen. Leiden, A. W. Sijthoff. 8, 348 en 78 blz. gr. 8⁰. fl. 1.90.

Nehring, A. Hirsfogel's Beziehungen zu Herberstain's Werken. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 121.)

Pauli, Gustav. Hans Sebald Beham in seiner Entwickelung als Kupferstecher. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 333.)

Phillimore, Caterina Maria. I primi grandi stampatori e mecenati della stampa in Italia. Traduzione dall'inglese di Rosmunda Tonini. Rimini, tip. Danesi succ. Benzi, 1896. 16⁰. 54 p. Cent. 50.

Pollard, Alfred W. The illustrations in French Books of Hours, 1486—1500. (Bibliographica, III, 1897, S. 430.)

Porträtwerk, Allgemeines historisches. Neue Ausgabe. 37—48. Lfg. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. à M. 4.—.

Print Gallery, The: Reproductions of Engraving from the End of the 14th to the Beginning of the 19th Century. With Explanatory Text. Part 1. November, 1896. Folio. Grevel. 1/.

Rondot, Natalis. Graveurs de fers et relieurs à Lyon, au XVIe siècle. (Bulletin du bibliophile, 1897, S. 15.)

— Les Graveurs d'estampes sur cuivre, à Lyon, au XVIIe siècle; par M. N. R., correspondant de l'Institut. In-8⁰, 122 p. Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Rooses, Max. Christophe Plantin, imprimeur anversois. Deuxième édition. 4⁰. XII, 415 p., lettrines et vignettes dans le texte, 78 héliotypies hors texte. Anvers, Jos. Maes (imprimerie J. E. Buschmann), 1897. fr. 25.—.

Sayous, Ed. La caricature anglaise au temps de la Révolution française et de Napoléon. (Bibliothèque universelle et Revue suisse, 1896, 6.)

Schaarschmidt, F. Ein unbeschriebener Stich von Daniel Aldenburgh. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 277.)

Schmidt, Adolf. Untersuchungen über die Buchdruckertechnik des 15. Jahrhunderts. (Centralblatt für Bibliothekswesen. 1897, S. 14, 57, 153.)

Schmidt, Charles. Répertoire bibliographique Strasbourgeois jusque vers 1530. VIII. Matthias Schürer 1508 1520. hoch 4⁰ 85 S. m. 4 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 15.—.

Schorbach, Karl. Die Historie von der schönen Melusine. (Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 132.)

Schreiber, W. L. Die Holztafeldrucke der Apokalypse. (Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 5.)

Slater, J. Herbert. Engravings and their Value: A Guide for the Print Collector. 2nd ed., Revised and Enlarged. Cr. 8vo, 584 p. L. U. Gill. 15/.

Stegmann, H. Die deutschen Ornamentstecher des 15. und 16. Jahrhunderts. (Der Kunstgewerbegehilfe, 1896, 8.)

Stiebel, Heinrich Eduard. Die Bücherzeichen Johann Wilhelm Meil's. (Ex-libris, VII, 1897, S. 9.)

— Bücherzeichen des 15. Jahrhunderts. (Ex-libris, VII, 1897, S. 44.)

Strange, Edward F. Japanese Illustration: A History of the Arts of Wood-Cutting and Colour Printing in Japan. 8vo, 176 p. G. Bell and Sons. 12/6.

Thompson, E. Maunde. Calligraphy in the middle ages. (Bibliographica, III, S. 257.)

— On a manuscript of the „Biblia pauperum". (Bibliographica, III, 1897, S. 385.)

Voss, Georg. Die Fürstlich Dessauische Chalkographische Gesellschaft. (Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1896, VIII.)

Weinitz, Dr. Franz. Die Ex-libris-Ausstellung im Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin. (Ex-libris, VII, 1897, S. 24.)

Weisbach, Dr. Werner. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 8. Hft.) gr. 8⁰. III, 76 S. m. 23 Zinkätzgn. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 6.—.

Zeitschrift für Bücherfreunde. Monatshefte für Bibliophilie und verwandte Interessen. Hrsg. von Fed. v. Zobeltitz. 1. Jahrg. Apr. 1897 bis März 1898. 12 Hfte. gr. Lex.-8⁰. (1. Heft 64 und 16 S. m. Abbildgn. u. 1 farb. Taf.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. Vierteljährlich M. 6.—.

Kunstgewerbe.

A. C. Un vase de porcelaine monté au XIVe siècle. (La Chronique des arts, 1897, S. 10.)

Allen, J. R. Early Scandinavian Wood-Carvings. (The Studio, 1897, Febr.)

Angst, H. Der „Allianz-Gobelin". (Neue Zürcher Zeitung, 1896, Beilage zu No. 184.)

Barbier de Montault, X. La Châsse émaillée de l'église Saint-Pierre, à Tulle; par X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. In-8⁰, 7 p. avec grav. Tulle, imprim, Crauffon.

Barbier de Montault, X. Les Pyxides de Gimel; par X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sain-teté. In-8⁰, 8 p. avec grav. Tulle, imp. Crauffon.

— Une chlochette flamande à l'Exposition d'Angers. In-8⁰, 14 p. Montauban, impr. Forestié. [Extrait du Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne.]

Baye, Le baron de. Sépulture du Xe siècle à Kiew. (Bulletin et mémoires de la Soc. nationale des antiquaires de France, t. LV, S. 93.)

Beaumont, Ch. de. Un prototype inédit de la tapisserie d'„Artémise". (Réunion, des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 164.)

— Un prototype inédit de la tapisserie d'„Artemise"; par le comte Ch. de B., inspecteur de la Société archéologique de Touraine. In-8⁰, 15 p. avec grav. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Ce.

Beissel, Stephan. Verwendung edeler Metalle zum Schmuck der römischen Kirchen vom V. bis zum IX. Jahrhundert. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, S. 331, 357.)

Beltrami, arch. Luca. La battaglia di Pavia, illustrata negli arazzi del marchese Del Vasto al museo nazionale di Napoli: cenni storici e descrittivi. Milano, stab. tip. Arturo Demarchi, 1896. Fo. p. 11, con sette tavole.

Berling, Dir.-Assistent Dr. K. Der kursächsischeHofbuchbinder JakobKrause. gr. 4⁰. 19 S. m. 2 Fig. u. 12 Lichtdr.-Taf. Dresden, W. Hoffmann. M. 6.—.

Bg. Schmiedeeiserner Wandarm mit dem Gewerkzeichen eines Schlossers, im kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Blätter f. Archit. u. Kunsthandw., 1897, 3.)

Boeheim, Wendelin. Der Hofplattner des Erzherzogs Ferdinand von Tirol Jakob Topf und seine Werke. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, 1897, S. 262.)

— Der Verein für historische Waffenkunde. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 267.)

— Die Waffen auf der Milleniums-Ausstellung in Budapest. (Zeitschrift für histor. Waffenkunde, I, 1.)

— Ein Prunkharnisch im kgl. Museum zu Stockholm. (Zeitschr. für histor. Waffenkunde, I, 1.)

— Meister der Waffenschmiedekunst vom XIV. bis ins XVIII. Jahrh. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks. Mit 20 Taf. in Lichtdr. u. 159 Text-Illustr. Lex.-8⁰. XI, 246 S. Berlin W. Moeser. M. 18.—.

Brébisson, R. de. La porcelaine tendre de Rouen en 1673. In-8⁰, 22 pages et photogravure. Evreux, imprimerie Odieuvre.

Brinckmann, Justus. Beiträge zur Geschichte der Töpferkunst in Deutschland (1. Königsberg in Preussen, 2. Durlach in Baden). (Jahrbuch der Hamburgischen wissenschaftlichen Anstalten, 13. Jahrg.)

— Beiträge zur Geschichte der Töpferkunst in Deutschland. 1. Königsberg in Preussen. 2. Durlach in Baden. [Aus: „Jahrb. der hamburg. wissenschaftl. Anstalten."] Lex.-8⁰. 35 S. m. Abbildgn. Hamburg, L. Gräfe & Sillem in Komm. M. 2.—.

Büttgenbach, F. Die Keramik. Eine Skizze. (Centralblatt für Glasindustrie u. Keramik, 380.)

Buste-reliquaire et nouvelle châsse de Saint-Lambert. Liége, H. Dessain, 1896. Album in-16 oblong, contenant 29 gravures en photogravure, impression au recto. Fr. 2.—.

Carocci, G. Cancelli inferriate ed altre opere di metallo in Toscana. (Arte ital. decor. e ind., V, 6.)

Chaffers, W. Gilda Aurifabrorum. A history of English Goldsmiths and Plateworkers and their Marks Stamped on Plate. New edit. 8⁰. London, Gibbings. 12 sh.

Chartraire, E. Une représentation de l'assomption de la très sainte vierge au VIIIe siècle. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 227.)

Collon. Le Trésor des reliques de la cathédrale de Poitiers. Reliques de sainte Victoire Marose; par l'abbé C., aumônier du pensionnat des Frères des écoles chrétiennes, à Poitiers. In-8⁰, 23 p. Poitiers, imprim. Blais et Roy. [Extrait du Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest (4e trimestre 1896).]

Couderc, C. L'entré solennelle de Louis XI. à Paris (31 août 1461) (Mémoires de la Soc. de l'hist. de Paris, XXIII.)

Crallan, F. A. Details of Gothic Wood Carving: Being a Series of Drawings from Original Work Chiefly of the 14th and 15th Centuries. With Explanatory Notes. 4to. Batsford. 28.

Cumont, G. Tapisseries de la maison du prince Charles de Lorraine et tapisseries mentionnées dans les „Gastos secretos" du gouvernement autrichien 1744—1789. (Annales de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles, X, 3, 4.)

Davenport, Cyril. Roger Payne and his indebtedness to Mearne. (Bibliographica, III, 1897, S. 371.)

Decauville-Lachênée, Abel. Notice sur quelques reliures de la Bibliothèque municipale de Caen. (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 497.)

— Notice sur quelques reliures de la bibliothèque municipale de Caen; par A. D.-L., conservateur-adjoint de cette bibliothèque. In-8⁰, 20 p. Châteaudun, imp. de la Société typographique. Paris, lib. Leclerc et Cornuau. 1896. [Tiré à 60 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile (octobre 1896).]

Deneken, Mus.-Assist. Dr. Frdr. Marcus Schwins Pesel im Museum dithmarsischer Alterthümer in Meldorf. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Schleswig-Holstein. Mit 12 Abbildgn., zumeist nach Zeichnungen von Henriette Hahn. [Aus: „1. Bericht des Museums dithmars. Alterthümer in Meldorf".] Lex.-8⁰. 53 S. Kiel, Lipsius & Tischer in Komm. M. 2.—.

Denier, Anton. Der Schild von Seedorf. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 19.)

Deniset. Aperçu historique sur les ornements des églises; par M. l'abbé D., directeur de l'Œuvre des églises pauvres du diocèse de Châlons. In-4⁰, 16 pages. Châlons, imprim. et libr. Martin frères.

Descriptive Catalogue, A, of the Maiolica and Enamelled Earthenware of Italy, the Persian and other Wares in the Ashmolean Museum, Oxford. (Fortnum Collection.) 4to. Clarendon Press. 10/6.

Donnet, Fern. Documents pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Oudenarde, Anvers etc. jusqu'à la fin du XVIIᵉ siècle. (Annales de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles, X, 3, 4; XI, 1.)

Duyse, H. v. Le Goedendag, sa légende et son histoire. (Annales de la Soc. d'Archéologie de Bruxelles, X, 3, 4.)

Ehrenthal, M. v. Der Illuminist Albrecht Glockendon zu Nürnberg als Aetzmaler. (Zeitschrift für histor. Waffenkunde, 1, 1.)

E. M. Une œuvre inconnue de Hugues Sambin. (La chronique des arts, 1897, S. 32.)

Entwickelung, Die, der dekorativen Kunst in Belgien. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbe-Vereins zu München, 1896, 9, Beibl.)

Eppstein, J. Die Breslauer Goldschmiede von 1470—1753. (Schlesiens Vorzeit in Wort und Schrift, VII, S. 137.)

— Eine Rechnung der Meissener Fabrik vom Jahre 1762. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, VII, S. 193.)

Erculei, R. Il Coro di S. Pietro in Perugia. (Arte ital. decor. e ind., V, 6.)

Falke, Otto von. Ein Wandteppich des XVI. Jahrh. in St. Maria Lyskirchen zu Köln. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 353.)

— Majolika. (= Handbücher der königl. Museen zu Berlin, 5 Bd.) IV, 200 S. m. 79 Abbildgn. gr. 8⁰. Berlin, W. Spemann. M. 2.—; geb. M. 2.50.

Fillet. Les Verreries du moyen âge dans le sud de la France. Communication de M. l'abbé F. In-8⁰, 23 p. Paris, Imp. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1895).]

Fletcher, W. Y. Bookbinding in England and France. With many Illusts. Super roy. 8vo, 80 p. Seeley. 7/6.

Fortnum, C. D. E. Maiolica. An Historical Treatise on the Glazed and Enamelled Earthenwares of Italy, with Marks, Monograms etc. 4⁰. London, Frowde. 42 sh.

Franz, Alois. Altartischplatte (Mensa) der mähr. Brüder (?) des Museum Francisceum. (Museum Francisceum. Annales. Brünn, 1896.)

G. Datirte byzantinische Purpurstoffe. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbe-Vereins, München, 1896, 7.)

Gardner, J. Starkie. Ironwork. Part 2: Being a Continuation of the First Handbook, and Comprising, from the Close of the Mediæval Period to the End of the 18th Century, Excluding English Work. With 134 Illusts. (South Kensington Museum Art Handbooks.) Cr. 8vo, 216 p. Chapman and Hall. 3/.

Geisberg, Max. Eiserner Kerzenträger in der Pfarrkirche zu Kleve. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 275.)

Gerspach. La lampe votive de l'église de la Santissima Annunziata de Florence. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 485.)

Guiffrey. Inventaire des meubles précieux de l'hôtel de Guise et de l'hôtel de Soubise en 1644, 1688 et 1787. (Revue de l'art franç. anc. et moderne, 1896, 4—6.)

Hagen, Luise. Florentiner Wandteppiche der Hochrenaissance und Barockzeit. (Westermann's Monatshefte, 1896, December.)

Halm, Ph. M. Dürer und Holbein und ihre Beziehungen zum Kunstgewerbe. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgew.-Vereins München 1896, 10.)

Hannover, E. Ueber italienische Faiencen. [In dän. Sprache.] (Tiddsskrift for Kunstindustri, 1897, 6.)

Hanquet, Karl. Les premiers antependiums au pays de Liége. (Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liége, t. X, première partie.)

Heider, Archit. Mor. Louis XVI. und Empire. Eine Sammlung von Façadendetails, Plafonds, Interieurs, Gittern, Möbeln, Vasen, Oefen, Ornamenten etc. in kaiserl. Schlössern, Kirchen, Stiften, Schlössern des Adels und anderen Monumentalbauten Oesterreichs aus der Epoche Josef II. bis Franz II. Gesammelt, aufgenommen und gezeichnet von H. 2. Lfg. F⁰. 15. Taf. in Lichtdr. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 15.—.

Hellméssen, A. Das Porzellan. (= Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. vom Deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag, No. 222.)

Hénault, Maurice. Projet d'autel exécuté pour l'abbaye de Saint-Amand. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 85.)

Holzcandelaber aus der Schlosscapelle zu Reichenberg. (Zeitschrift für Zeichen- und Kunstunterricht, 1897, 1.)

Horstmann, Consul a. D. G. Henry. Taschenuhren früherer Jahrhunderte aus der Sammlung Marfels. gr. 8⁰. 14 S. m. 24 Taf. Berlin, (W. H. Kühl). Geb. M. 5.—.

Hrachowina, Karl. Initialen, Alphabete und Randleisten verschiedener Kunstepochen. Hrsg. vom k. k. österr. Museum f. Kunst u. Industrie. 2. Aufl. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. F⁰. (10 z. Tl. farb. Taf. m. XII S. Text.) Wien, C. Graeser. M. 5.—.

Jecklin, F. von. Beiträge zur Geschichte der Waffen im XVI. Jahrhundert. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1896, S. 89.)

J. G. Les tapisseries de Malte aux gobelins et les tentures de l'Académie de France à Rome. (La revue de l'art ancien et moderne, 1897, S. 64.)

Koch, A. u. F. **Sauvage.** Flachornamente der Tyroler Gothik. Orig.-Aufnahmen in natürl. Grösse u. Farbe v. Tischen, Thüren u. s. f. gr. F⁰. 20 farb. Doppeltaf. m. 4 Bl. Text. Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 30.—.

Kumsch, Biblioth. Prof. E. Rococo-Ornamente, Facsimile. Drucke nach Originalen aus dem 18. Jahrhundert. 2. [Titel-] Aufl. F⁰. 10 Lichtdruck-Taf. Berlin (1886), B. Hessling. In Mappe M. 8.—.

Landais, Bouillon. Une pièce d'orfèvrerie offerte au maire de Marseille en 1787. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 145.)

Langenmantel, Kunstgewerbesch.-Prof. Kunstmaler L. v. Amoretten-Plafonds im grossherzogl. Schlosse zu Luxemburg. gr. F⁰. 14 Lichtdr.-Taf. München, L. Werner. M. 10.—.

Lehmann, Dr. Hans. Das Chorgestühl im St. Vincenzenmünster zu Bern. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst der Renaissance in der Schweiz. 17 Lichtdr.-Taf. v. Brunner & Hauser nach den photogr. Original-Aufnahmen v. H. Völlger in Bern, mit Kopfleisten u. Initialen v. Eug. Steiner sowie 16 Textabbildgn. v. Karl Rauber in Baden. [Aus: „Völkerschau."] F⁰. IV, 43 S. Aarau, (J. J. Christen). M. 30.—.

Loubier, Jean. Ein venezianisches Modelbuch vom Jahre 1559 in einem kursächsischen Einbande. (Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 85.)

Luthmer, Ferd. Sammlung von Innenräumen, Möbeln und Geräthen im Louis-seize- und Empire-Stil aus Schlössern und Kirchen zu Kassel, Wilhelmshöhe und Würzburg. (Neue Folge des Werkes: „Malerische Innenräume aus Gegenwart und Vergangen-

heit.") Aufgenommen v. C. Böttcher in Frankfurt a. M. u. in Lichtdruck ausgeführt v. d. Hofkunst-Anstalt v. Martin Rommel & Co. in Stuttgart. gr. F⁰. 30 Taf. Frankfurt a. M., H. Keller. In Mappe M. 30.—.

Macht, Hans. Zur Technik des Tassilokelches. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 314.)

Maindron, Maurice. Un dague de la collection Ressmann. (La revue de l'art ancien et moderne, 1897, S. 72.)

Malderghem, J. v. La question du Goedendag. Réponse à Herm. van Duyse. (Annales de la Soc. d'Archéologie de Bruxelles, X, 3, 4.)

Mazerolle, F. Un vase oriental en porcelaine, orné d'une monture d'orfèvrerie du XIVe siècle. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 53.)

Meisterwerke der französischen Kunsttischlerei. Möbel in den verschiedenen französ. Stylarten, vorwiegend im Style Louis XVI. und im Empire aus den Schlössern Fontainebleau, Versailles etc., sowie aus den öffentl. Sammlgn. Frankreichs. 56 Taf. 2.—6. (Schluss-) Lfg. F⁰. (46 Taf.) Berlin, B. Hessling, à M. 5.—; kplt. i. Mappe M. 30.—.

Melani, A. L'altare di S. Jacopo a Pistoia. (Arte ital. dec. e ind., V, 7.)

Mély, F. de. Reliques de Constantinople. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 1, 120.)

Meurer, M. Die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornamentes und ihre natürlichen Vorbilder. [Aus: „Jahrb. d. k. deut. archäolog. Instituts."] Für Architekten, Kunsthandwerker u. techn. Kunstschulen. Lex.-8⁰. IV, 43 S. m. Abbildgn. Berlin, G. Reimer. M. 1.60.

Meyer, Alfred. A'Art de l'émail de Limoges ancien et moderne. Traité pratique et scientifique; par A. M., artiste peintre de la Manufacture nationale de Sèvres. 2e édition, revue, corrigée et augmentée. In-8⁰, 152 p. et 8 planches. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, lib. Laurens.

Minkus, Fritz. Der Kirchenschatz von Mainz im XII. Jahrh. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 85.)

— Zur Geschichte des Bettes. (Zeitschrift für Innen-Dekoration, 1896, October.)

Molinier, Emile. Histoire Générale des Arts Appliqués à l'industrie du 5e à la Fin du 18e Siècle. Vol. 2, Les Meubles du Moyen Age de la Renaissance; les Sculptures Microscopiques; les Cires. Folio, sd. Davis.

Müntz, E. Notes sur l'histoires de la tapisserie. Les tapisseries de la couronne de Suède. (La Chronique des arts, 1896, S. 315.)

Nolhac, Pierre de. La décoration de Versailles au XVIIIe siècle. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 104, 186.)

Ohmann, Prof. Archit. Frdr. Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen etc., zumeist in kaiserlichen Schlössern, Kirchen, Stiften u. anderen Monumentalbauten Oesterreichs aus der Epoche Leopold I. bis Maria Theresia. 2. Aufl. (In ca. 5 Lfgn.) 1.—3. Lfg. F⁰. (30 Lichtdr.-Taf.) Wien, A. Schroll & Co. à M. 8.—.

Olsen, B. Der Hamburger Goldschmied Mores und seine Arbeiten für die dänischen Könige Friedrich II. und Christian IV. [In dänischer Sprache.] (Tiddsskrift for Kunstindustri, 3.)

Pabst, Arth. Kunstvolle Thongefässe aus dem 16. bis 18. Jahrh. Die keramische Sammlung des Frhrn. Alb. v. Oppenheim in Köln. 2. [Titel-]Aufl. F⁰. 52 Lichtdr.-Taf. m. 8 S. Text. Berlin (1891), B. Hessling. In Mappe M. 45.—.

Pâhud, Fr. Ostensoir du XVIIe siècle. (Fribourg artistique, 1896, 3.)

— Tapis des Ursulines. Broderie du XVIIe siècle. (Fribourg artist., 1896, 3.)

Paukert, Frz. Altäre und anderes kirchliches Schreinwerk der Gothik in Tirol. 2. Sammlg. (Schluss). gr. F⁰. (32 lith. Taf. m. 2 S. Erläutergn.) Leipzig, E. A. Seemann. In Mappe M. 12.—.

Phipson, Emma. Choir Stalls and their Carvings: Examples of Misericords from English Cathedrals. 4to. Batsford. 42/.

Pribram, A. Zur Geschichte des böhmischen Handels und der böhmischen Industrie im Jahrhundert nach dem westfälischen Frieden. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 35. Jahrg., No. 4.)

Renard, E. Die Farbe in der Decoration des Rococo. (Verhandl. des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin, 1896/97, 4.)

Renton, Edward. Intaglio Engraving: Past and Present. Cr. 8vo, sd., 130 p. G. Bell. 3/6.

Rheden, Klaus von. Aus der Frhrl. v. Lipperheideschen Kostümbibliothek zu Berlin. (Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 150.)

Roeper, Adb. Möbel aller Stilarten vom Ausgange des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrh. Ausgewählt u. hrsg. v. R. unter Mitwirkung u. m. e. Vorwort v. Dir. Hans Bösch. F⁰. 50 Lichtdr.-Taf. m. 4 S. Text. München, Jos. Albert. In Mappe M. 30.—.

Roman, J. Prix fait pour l'ornementation extérieure des orgues de Notre-Dame de Grenoble. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 96.)

Rosenberg, M. Werke der mittelalterlichen Giesskunst in den Beziehungen zwischen Niederrhein und Oberrhein. (Kunstgewerbeblatt, N. F., VII, 10.)

Row, E. French Wood Carvings from the National Museums. Printed in Collotype from Photographs Specially Taken from the Carvings Direct. 2nd. ser. 16th Century. Folio. Batsford. 12/.

Sanct Vitus-Teppich, Der, des gladbacher Münsters. (Deutsche Teppich- u. Möbelstoff-Zeitung, 1896, 16.)

Schaller, R. de. Porte de l'Église des Cordeliers. (Fribourg artist., 1897, 4.)

— Portes du XVIIᵉ siècle. (Fribourg artistique, 1896, 3.)

Schnütgen. Spätgothische deutsche Leinenstickerei mit der Jagd des Einhorns. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 289.)

— Spätgothische seidenbestickte Leinenborte. (Zeitschrift f. christliche Kunst, 1897, Sp. 17.)

— Spätgothische Stickerei der vom Strahlenkranze umgebenen Himmelskönigin. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 257.)

— Zwei alte Armleuchter im erzbischöflichen Diözesan-Museum zu Köln. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 213.)

Schubert, Archit. Baugewerksch.-Lehr. Alfr. Westdeutsche Kunstschmiede-Arbeiten des 18. Jahrh. Aufgenommen u. gezeichnet v. S. hoch 4⁰. 20 lith. Taf. München, Deiglmayr & Fuhrmann. M. 4.—.

Schulz, Hans. Ein fürstlicher Brautschatz. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, VII, S. 185.)

Schweizer Trachten, Die, vom XVII. bis XIX. Jahrh. nach Originalen. Dargestellt unter Leitung von Frau Juli Heierli und auf photomechan. Wege in Farben ausgeführt. (In 6 Serien.) 1. Serie. gr. F⁰. (6 Taf. m. 4 S. Text.) Zürich, Photograph. Institut A. G. vorm. Brunner & Hauser. Subskr.-Pr. M. 14.40.

Seder, Prof. A. Das Thier in der decorativen Kunst. (In 4 Serien.) 1. Serie. Wasserthiere. gr. F⁰. 14 farb. Taf., farb. Titelbl. u. 1 Bl. Text. Wien, Gerlach & Schenk. In Mappe M. 45.—.

Seger, H. Die Breslauer Schützenkleinodien. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, VII, S. 145.)

T. Le boudoir de Marie-Antoinette au Musée de Berlin. (Revue des Arts décorat., 1896, 10.)

Techtermann, M. de. Un Calice historique. (Fribourg artistique, 4.)

Traeger, Eugen. Geschnitzte friesische Thüren im germanischen Museum. (Mittheilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 130.)

Weber, O. Die Entwickelung der keramischen Industrie in Böhmen. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 35. Jahrgang, No. 2.)

Weinhold, R. Die englischen Kunsttischler des 18. Jahrhs., Chippendale, Heppelwhit, Maghew und Ince, Sheraton etc. (Illustr. Zeitschrift für Innendecoration, 1896, August.)

Weyersberg, A. Solinger Schwertschmiede-Familien. (Zeitschrift für histor. Waffenkunde, I, 1.)

Winkel, Reg.-Assess. G. G. Gewerbe und Kunstgewerbe in der Heraldik. Die Entstehung und Bildung der Wappen und des Wappenschildes. Aus dem handschriftl. Nachlass von Ludw. Clericus bearb. 8⁰. 138 S. m. Fig. Berlin, K. Siegismund. M. 3.—.

Wintterlin, A. Der Bildhauer Georg Konrad Weitbrecht. Ein Beitrag zur Geschichte des württ. Kunstgewerbes. 1796 bis 1836. (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F., 5. Jahrg., 3. u. 4. Heft.)

Topographie.

Bau- u. Kunstdenkmäler, Die, des Herzogth. Braunschweig, hrsg. v. der herzogl. braunschweig. Bau-Direction. 1. Bd.: Die Bau- u. Kunstdenkmäler

des Kreises Helmstedt, bearb. v. Prof. Mus.-Insp. Dr. P. J. Meier. Lex.-8⁰. XXIV, 386 S. m. 29 Taf. u. 103 Textabbildgn. Wolfenbüttel, J. Zwissler. M. 13.50.

Bau- u. Kunstdenkmäler, Die, des Herzogt. Oldenburg. Bearb. im Auftrage des grossherzogl. Staatsministeriums. 1. Hft.: Amt Wildeshausen. Lex.-8⁰. V, 135 S. m. Abbildgn. u. 12 Taf. Oldenburg, G. Stalling's Verl. M. 5.50.

Boetticher, Adf. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Ostpreussen. VI. Heft. Masuren. Lex.-8⁰. VII, 124 S. m. Abbildgn. u. 1 Karte. Königsberg, B. Teichert in Komm. M. 3.—.

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage des Prov.-Verbandes hrsg. 3. Bd. 4. Hft.: Die Städte u. Kreise Gladbach u. Krefeld. Lex.-8⁰. VI u. S. 437—603 m. 74 Abbildgn. u. 12 Taf. Düsseldorf, L. Schwann. M. 7.—. 3. Bd. 5. Hft.: Kreis Grevenbroich. Lex.-8⁰. VI, 106 S. m. 36 Abbildgn. u. 5 Taf. M. 3.—.

Correspondance d'Allemagne. (La Chronique des arts, 1896, S. 378, 388.)

Ebe, G. Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge. Architektur. I. 8⁰. VII, 409 S. Leipzig, O. Spamer. M. 6.—.

G. Correspondance d'Italie. (La Chronique des arts, 1896, S. 293.)

Helfert, Präs. Dr. Jos. Alex. Frhr. v. Denkmalpflege. Oeffentliche Obsorge für Gegenstände der Kunst und des Alterthums nach dem neuesten Stande der Gesetzgebung in den verschiedenen Culturstaaten. gr. 8⁰. XII, 202 S. m. 2 Abbildgn. Wien, W. Braumüller. M. 4.—.

Italie, L', géographique, ethnologique, historique, administrative, économique, religieuse, littéraire, artistique, scientifique, etc.; par René Bazin, Charles Dejob, Frantz Despagnet et autres auteurs. Grand in-16, 608 p. avec 243 grav. et 5 cartes. Paris, impr. et libr. Larousse. 6 fr.

Hymans, Henri. Correspondance de l'étranger: Belgique. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 164.)

Kohte, Reg.-Baumstr. Jul. Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen. 2. Bd.: Der Stadtkreis Posen. Im Auftrage des Prov.-Verbandes bearb. Lex.-8⁰. VII, 100 S. m. Abbildgn. Berlin, J. Springer. M. 4.—.

Kunstdenkmäler, Die, des Grossherzogth. Baden. Beschreibende Statistik, in Verbindg. m. Prof. Dr. Jos. Durm etc. hrsg. v. Prof. Conserv. Geh. Hofr. Dr. Xav. Kraus. Bd. 4: Kreis Mosbach. Abth. 1: Die Kunstdenkmäler des Amtsbez. Wertheim. Bearb. von Adf. v. Oechelhaeuser. gr. 8⁰. II, 313 S. mit 132 Textabbildgn., 20 Lichtdr.-Taf. u. 1 Karte. Freiburg i. B., J. C. B. Mohr. M. 8.—.

Kunstdenkmäler, Elsässische u. lothringische. Monuments d'art de l'Alsace et de la Lorraine. Lfg. 5—10: Elsässische Kunstdenkmäler. In Gemeinschaft m. Priv.-Doz. Dr. Fr. Leitschuh u. Mus.-Dir. Ad. Seyboth hrsg. v. Dr. S. Hausmann. 5.—10. Lfg. — Lfg. 11: Lothringische Kunstdenkmäler. In Gemeinschaft m. Stadtbaur. C. Wahn u. Archivdir. Dr. G. Wolfram hrsg. v. Dr. S. Hausmann. 1. Lfg. F⁰. (à 5 Lichtdr.-Taf.) Strassburg, W. Heinrich. à M. 2.—.

Kunstdenkmale Bayerns. 14. Lfg. München, J. Albert. M. 9.—.

Kunsthandbuch für Deutschland. Verzeichnis der Behörden, Sammlungen, Lehranstalten und Vereine für Kunst, Kunstgewerbe und Altertumskunde. 5. neubearbeitete Auflage. Herausgegeben von der Generalverwaltung der Königl. Museen zu Berlin. gr. 8⁰. VI, 676 S. Berlin, W. Spemann. Geb. M. 10.—.

Kunstpflege, Staatliche, in Oesterreich. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 81, 283.)

Libertà, Per la, delle belle arti in Italia. Bologna, tip. Mareggiani, 1897. 8⁰. XVI, 125 p. [1. L'editto Pacca prima e dopo il settanta. 2. L'editto Pacca in Roma e nelle provincie potificie. 3. Per un articolo del Figaro. 4. L'editto Pacca e le sue conseguenze. 5. Alcune conseguenze dell' editto Pacca. 6. Al Popolo Romano. 7. All' anonimo L. C. del Popolo Romano. 8. L' abolizione dell' editto Pacca. 9. Due bibliografie (dalla Voce e dalla Civiltà). 10. Risposta alle obiezioni della Voce. 11. Aforismi giuridici tratti dall' opuscolo, Le gallerie fidecommissarie romane, dell'avv. Gustavo Azzurri. 12. Conclusione. 13. Critica d'arte: i Capolavori, di Maes e Cantalamessa; i Tesori inediti, del prof. Adolfo Venturi.]

Malaguzzi Valeri, Fr. I monumenti dell' Appennino modenese. Bologna,

stab. tip. Zamorani e Albertazzi, 1897. 16⁰ fig. 15 p.

M. L. Correspondance d'Italie: Florence. (La Chronique des arts, 1897, S. 278.)

Moretti, Gae. Quarta relazione dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia: anno 1895-96. Milano, tip. Commerciale Lombarda, 1896. 8⁰ fig. 102 p. [Estr. dall' Archivio storico lombardo, anno XXIII (1896), fasc. 10.]

Müller, Rudolph. Aus dem äussersten Norden von Böhmen. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 1897, S. 84.)

Picardie historique et monumentale. N⁰ 4: Arrondissement d'Amiens. Canton de Poix, notices par J. Roux, Canton de Villers-Bocage, notices par R. de Guyencourt. Canton de Boves, notices par A. Janvier, C. Enlart et J. Roux. In-4⁰, p. 199 à 271, avec fig. et pl. Amiens, impr. Yvert et Tellier. Paris, libr. A. Picard et fils. 1896. [Société des antiquaires de Picardie.]

Randolph, John A. Correspondance d'Angleterre. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 496; 1897, S. 158.)

Rosenberg, Adolf. Die Kunst im Preussischen Staatshaushaltsetat für 1897/98. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 177.)

Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. Convention de Berne du 9 septembre 1886 et Acte additionnel de Paris du 4 mai 1896. Textes et Documents, publiés avec quelques observations par Charles Constant, avocat à la cour d'appel de Paris, membre du conseil judiciaire de la Société des artistes français, de l'Union centrale des arts décoratifs et du Syndicat de la propriété artistique. In-8⁰, 24 p. Paris, imprimerie Balitout.

Aosta.

— **Stübben,** J. Aosta. Die Stadt und ihre Bauwerke. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 117, 132, 153.)

Ascoli.

— **Alippi,** A. Di alcuni monumenti sacri Ascolani. (Il Raffaello, 1897, No. 4.)

Ascoli Piceno.

— **Gabrielli,** Giulio. Il palazzo comunale di Ascoli Piceno e le sue raccolte. Terza edizione notevolmente accresciuta. Ascoli Piceno, tip. Cesari, 1896, 16⁰ fig. 46 p. Cent. 50.

Berlin.

— **Spielmann,** Rechn.-R. Wilh. Handbuch der Anstalten und Einrichtungen zur Pflege von Wissenschaft und Kunst in Berlin. Zusammengestellt unter Benutzung amtlicher Quellen. 8⁰. IV, 361 S. Berlin, Mayer & Müller. M. 2.50.

Caen.

— **Travers,** Emile. Le Caen illustré de M. Eugène de Beaurepaire. In-8⁰, 46 p. avec grav. Caen, impr. et librairie Delesques. 1896. [Extrait du Bulletin monumental.]

Dijon.

— **Chevalier,** Louis. Dijon. Monuments et Souvenirs, par M. Henri Chabeuf. Notice bibliographique par L. C. In-8⁰, 87 p. Dijon, imprimerie Darantière. [Extrait de la Revue bourguignonne de l'enseignement supérieur (année 1896).]

Dresden.

— **A. L.** Aus Dresden. Die Elbbrücke. (Pan, II, 1896, 2, S. 138.)

— **Gurlitt,** Cornelius. Aus Dresden. (Pan, II, 1896, 2, S. 131.)

— **Lichtwark,** Alfred. Aus Dresden. (Pan, II, 1896, 2, S. 134.)

Drum.

— **Müller,** Rudolf. Kunst-Alterthümer in Drum. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 1897, S. 17.)

Fiesole.

— **Macciò,** Demostene. Fiesole-1896. (Arte e Storia, 1897, S. 52.)

— **Pippi,** Averardo. Fiesole nella storia e nell'arte. Firenze tip. di G. Barbèra, 1896. 16⁰. 35 p. [Per le nozze di Angelo Marsigli con Anna Maria Rossi.]

Florenz.

— **St.** Korrespondenz aus Florenz. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 247.)

Frankfurt a. M.

— **Reiffenstein,** Karl Thdr. Frankfurt am Main, die freie Stadt, in Bauwerken u. Strassenbildern. Nach des Künstlers Aquarellen u. Zeichngn. aus dem städt. histor. Museum u. aus Privatbesitz. 3. Hft. Imp.-4⁰. (2 farb. u. 10 Lichtdr.-Taf. m. 1 S. Text.) Frankfurt a. M., C. Jügels Verl. M. 12.—.

Gent.

— **Varenbergh,** Em. Guide illustré de Gand. In-12⁰ carré, 56 p., grav. et 1 plan. Gand, A. Siffer (1896). fr. 1.75.

Halle a. S.

— Denkmäler, Aeltere, der Baukunst und des Kunst-Gewerbes in Halle a. S. Hrsg. v. d. Kunstgewerbe-Verein für Halle und den Reg.-Bez. Merseburg. 2. Hft. gr. 4⁰. 3 S. m. 15 Lichtdr.-Taf. Halle, (M. Niemeyer). M. 4.—.

Marienberg.

— **Loefen,** Prem.-Lieut. Walth. v. Die Feste Marienberg und ihre Baudenkmale. Mit 32 Illustr. nach Orig.-Photographien. Nebst e. Anh: Kurzer Führer durch die Fstg. Marienberg. 8⁰. X, 78 S. Würzburg, A. Stuber's Verl. M. 1.80.

Mons.

— **Rousselle,** Charles. Les vues gravées de la ville de Mons et de ses monuments. (Annales du Cercle archéologique de Mons, t. XXV, 1896.)

Mont Saint-Michel.

— **Crépeaux,** Constant. Le Mont Saint-Michel et ses grèves. Illustrations de L. Le Révérend. Grand in-4⁰, 176 p. La Rochelle, imprim. Texier. Paris, librairie Pédone.

Neapel.

— **Migliozzi,** Achille. Guida novissima della Certosa di s. Martino. Napoli, stab. tip. Lanciano e Pinto, 1897. 16⁰. 56 p. L. 1.

Oiron.

— **Bosseboeuf,** L. Quelques oeuvres d'art inédites à Oiron. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 232.)

Paris.

— **Normand,** Charles. Nouvel Itinéraire-Guide artistique et archéologique de Paris; par C. N., directeur de la revue l'Ami des monuments et des arts. T. II. Livr. 5—6. In-16, p. 65 à 96 avec grav. et plan. Màcon, impr. Protat frères. Paris, 98, rue de Miromesnil.

Pavia.

— **Carotti,** G. Alcune opere d'arte nella Certosa di Pavia. (Arte ital. decor. e ind., V, 7.)

— **Sant' Ambrogio,** Diego. Epigrafi ed iscrizioni diverse della Certosa di Pavia. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 342.)

Raabs.

— **Plesser,** A. Kirchliche Kunstdenkmale in Raabs. (Monatsblatt des Alterthums-Vereins zu Wien, 1896, 8.)

Ravenna.

— **Ricci,** Corrado. Guida di Ravenna. Seconda edizione rifatta. Bologna, ditta Nicola Zanichelli di Cesare e Giacomo Zanichelli tip. ledit., 1897. 16⁰. p. VIII, 173, con tavola.

Reims.

— Description de la basilique de Saint-Remi de Reims, à l'usage des visiteurs. In-16, 66 pages. Reims, imp. Monce.

Reval.

— **Nottbeck,** Eug. v. u. Wilh. **Neumann,** DD. Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. (In 3 Lfgn.) 1. Lfg. Die Geschichte der Stadt bis zum Beginn der Schweden-Herrschaft, Burg- u. Stadt-Befestigg. Mit 33 Illustr. im Text u. 2 Taf. gr. 8⁰. IV, 100 u. 32 S. Reval, F. Kluge. M. 6.—.

— **Seidlitz,** W. v. Alterthümer in Reval. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 491.)

Riddagshausen.

— **Pfeifer,** Reg.- u. Baur. Hans. Das Kloster Riddagshausen bei Braunschweig. gr. 4⁰. VIII, 72 S. m. 112 Abbildgn. Wolfenbüttel, J. Zwissler. M. 7.50.

Rom.

— **F.,** C. v. Raffael's Plan von Rom. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 494.)

— **Duchesne,** L. S. Maria Antiqua. Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge. VIII. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, 1897, S. 13.)

Roncevaux.

— **Marquet de Vasselot,** Jean-J. Notes sur l'abbaye de Roncevaux et ses richesses artistiques. (Bulletin et mémoires de la Soc. nationale des antiquaires de France, t. LV, S. 195.)

— Notes sur l'abbaye de Roncevaux et ses richesses artistiques; par J. J. M. de V., associé correspondant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8⁰, 23 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1896. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 55).]

Rostock.

— Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock. Hrsg. im Auftrage des Vereins f. Rostocks Alterthümer v. Stadtarchiv. Karl Koppmann. II. Bd. 2. Hft. gr. 8⁰. V, 114 S. m. 2 Lichtdr.-Taf. Rostock, Stiller in Komm. M. 2.—.

Rostock.

— **Schlie,** Friedrich. Alterthümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes in Rostock. (Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 247.)

Rouen.

— Rouen: son histoire et ses monuments. In-32, 255 pages avec plan et gravures. Rouen, impr. Gy.

Rovereto.

— Elenco dei donatori e dei doni fatti al civico museo di Rovereto dal 1º gennaio al 31 dicembre 1896. Rovereto, tip. Roveretana (ditta V. Sottochiesa), 1897. 4º. 7 p. [Estr. dal Raccoglitore, anno 1897, n[i] 7—10, 12, 13, 15, 17, 18.]

Spello.

— **Urbini,** Giulio. Le opere d'arte di Spello. (Archivio storico dell'arte, 1896, S. 367; 1897, S. 16.)

St. Gallen.

— Kathedrale, Die, in St. Gallen. Text und Oberleitung von Stiftsbiblioth. Dr. Adf. Fäh. Hrsg. von Mor. Kreutzmann. Photographisch aufgenommen von C. Umiker. Lichtdr. der Société anonyme des arts graphiques, Genf. Fº. 31 Lichtdr.-Taf. m. 20 S. illustr. Text. Zürich, M. Kreutzmann. In Mappe M. 36.—.

Toulon.

— **Ginoux.** Notice historique sur les églises des deux cantons de Toulon et description d'objets d'art qu'elles renferment. — Commune de Toulon-ville, église de Saint-François de Paule. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 211.)

Valencia.

— **Teixidor,** Fray José. Antiguedades de Valencia. Valencia, impr. de Fr. Vives Mora. 4º. 505 p. 11 pes.

Varallo.

— **Arienta,** Giulio. Santuario di Varallo. (Arte e Storia, 1896, S. 156, 162.)

Venedig.

— **Molmenti,** P. Gli spogliatori di Venezia artistica e della necessità di una legge sulla conservazione degli oggetti d'arte. (Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti, serie VII, t. VIII, disp. 5.)

— **Ongania,** F. Le grand canal à Venise: album des célèbres palais. Venezia, Ferd. Ongania edit., 1897. 16º. obl. fig. p. 44, con tavola.

Venedig.

— **Schlosser,** Julius v. Venedig vor 100 Jahren. Vortrag. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 348.)

— **Vendrasco,** G. A. Il palazzo dei Dogi e l'ufficio regionale de monumenti: note retrospettive. Venezia, stab. tip. lit. C. Ferrari, 1896. 8º. 16 p. [Estr. dalla Gazetta degli Artisti, nº 14 e segg.]

Wittenberg.

— **Zitzlaff,** Superint. Die Begräbnissstätten Wittenbergs und ihre Denkmäler. 8º. 120 S. m. 10 Abbildgn. Wittenberg, P. Wunschmann. M. 1.—.

Sammlungen.

Besuch der Museen in Italien. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 252.)

Bode, Wilhelm. Aufgaben der Kunstgewerbemuseen. (Pan, II, 1896, 2, S. 121.)

Bonfort, H. Das Bibliothekswesen in den Vereinigten Staaten. gr. 8º. 44 S. Hamburg, H. Seippel. M. —.75.

Bucher, Bruno. Die Aufgabe der kunstgewerblichen Museen. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 337.)

Eichler, Amanuensis Dr. Ferd. Begriff und Aufgabe der Bibliothekswissenschaft. Vortrag. gr. 8º. 32 S. Leipzig, O. Harrassowitz. M. 1.—.

Leisching. Die Zukunft der Museen. Vortrag. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 347.)

Lenz, E. v. Die Waffensammlungen Russlands. (Zeitschrift für histor. Waffenkunde, I, 1.)

Macht, Hans. Fälscher und Sammler. Vortrag. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 246 u. XII, S. 269.)

— Neue Museen in Oesterreich. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgew.-Vereins in München, 1896, 10, Beibl.)

Musées nationaux. (La revue de l'art ancien et moderne, 1897, S. 88, 198.)

Nouvelles des Musées étrangers. (La Chronique des arts, 1896, S. 277.)

Répertoire - Annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger, fondé par Ris-Paquot et

continué par E. Renart, avec des notes par Ris-Paquot et E. Eudel. 2e volume. (1895—1896.) In 8⁰, XVI, 926 p. Angers, imprim. Burdin et Ce. Paris, libr. centrale des Beaux-Arts; libr. Renart.

Verzeichnis von Privat-Bibliotheken. I. Vereinigte Staaten. Canada. gr. 8⁰. 100 S. Leipzig, G. Hedeler. Subskr.-Pr. M. 8.—

Amsterdam.

— **Karl.** Le Musée Rembrandt, à Amsterdam. (La fédération artistique, 1896, 25 octobre.)

Angoulême.

— **Biais,** E. Notes sur le Musée d'Angoulême. (Réunion des sociétés des beaux-Arts des départements, XX, 1896, S. 530.)

Ascoli Piceno.

— **Gabrielli,** Giulio. Il palazzo comunale di Ascoli Piceno e le sue raccolte. Terza edizione notevolmente accresciuta. Ascoli Piceno, tip. Cesari, 1896. 16⁰ fig. 46 p.

Augsburg.

— **Werner,** Lorenz. Eine Sammlung von Portraits „bekannter und berühmter Augsburger.“ (Zeitschrift des histor. Vereins für Schwaben und Neuburg, 23. Jahrg.)

Basel.

— **Valabrègue,** Antony. Le Musée de Bâle: Artistes Allemands et Artistes Suisses. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 417; 1897, I, S. 122.)

Berlin.

— **Friedländer.** Aus den K. Museen zu Berlin. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 76.)

— Gemälde-Galerie, Die, der königlichen Museen zu Berlin. Mit erläut. Text v. Jul. Meyer u. Wilh. Bode. Hrsg. v. der Generalverwaltg. 10. Lfg. gr. F⁰. (Text S. 13—26 m. Abbildgn. und 6 Kupfertaf.) Berlin, G. Grote. M. 30.—; Ausg. der Vorzugs-Drucke auf chines. Papier. 60.—; Ausg. der Künstler-Drucke auf japan. Papier 100.—.

— Musée de Berlin. (La Chronique des Arts, 1897, S. 35.)

Bologna.

— **Kristeller,** Paul. R. galleria di Bologna: raccolta d'incisioni. Roma, per cura del Ministero dell'Istruzione pubblica (tip. dell'Unione cooperativa editrice), 1896. 4⁰. 5 p. [Estr. dalle Gallerie nazionali italiane, vol. II.]

Boston.

— **Reinach,** Salomon. Le Musée de Boston. (La Chronique des arts, 1897, S. 148.)

Brescia.

— **Rizzini,** dott. P. Illustrazione dei civici musei: smalti e rami incisi. Brescia, stab. tip. lit. F. Apollonio, 1896. 8⁰. p. 98, con quattro tavole. [Estr. dai Comentari dell' ateneo di Brescia per l'anno 1896.]

Breslau.

— Kunstgewerbe-Museum in Breslau. (Mittheilungen des k. k. Oester. Museums, N. F., XI, S. 236.)

— Museum der bildenden Künste. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 58.)

Brünn.

— **Schier,** Otto. Ueber die Ausgestaltung des Franzens-Museums zum Landes-Museum. (Museum Francisceum. Annales. Brünn, 1896.)

— **Schramm,** Wilhelm. Die Incunabeln des Franzens-Museums. (Museum Francisceum. Annales. Brünn, 1896.)

— Thätigkeits-Bericht der Museums-Section von ihrer Gründung bis Ende 1896. (Museum Francisceum. Annales. Brünn, 1896.)

Brüssel.

— **G.** Musée ancien de Bruxelles. (La fédération artistique, 41.)

Donaueschingen.

— **Heyck,** Ed. Eine fürstliche Hausbibliothek im Dienste der Oeffentlichkeit. (Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 65.)

Dresden.

— **Böttcher,** F. Das Wendische Volksmuseum in Dresden. (Bayr. Gewerbezeitung, 1896, 21.)

— **Ehrenthal,** M. v. Führer durch das königl. historische Museum zu Dresden. Hrsg. v. der General-Direktion der königl. Sammlungen. 12⁰. V, 219 S. m. Fig. u. 1 Plan. Dresden, (Warnatz & Lehmann). M. —.70.

— Führer durch die königl. Sammlungen zu Dresden, hrsg. v. der General-Direktion der königl. Sammlungen. 3. Aufl. 8⁰. XXVI, 306 S. m. Grundrissen. Dresden, (Warnatz & Lehmann.) M. —.70.

— Katalog der Bibliothek der königl. Kunstgewerbe-Schule zu Dresden. Kat. III. Baukunst. (IV, 70 S.) —

IV. Bildhauerei (IV, 44 S.) — V. Malerei u. Decorations-Malerei. IV, 60 S.) — Kat. VI. Arbeiten in Thon, Glas, Edelstein. (IV, 56 S.) — VII. Arbeiten in Metall. (IV, 83 S.) — IX. Textil-Arbeiten. (IV, 63 S.) — X. Druckausstattung und graphische Künste. Lederarbeiten. (IV, 54 S.) — XI. Hilfswissenschaften. (Politische, Cultur- und Literatur-Geschichte, Mythologie, Trachten- und Wappenkunde.) (IV, 60 S.) — XII. Geschichte u. Theorie v. Kunst u. Gewerbe. (IV, 79 S.) — XIII. Bildungswesen f. Kunst u. Gewerbe. (Schulen, Sammlungen, Ausstellgn., Vereine, Inngn.) (IV, 57 S.) — XIV. Zeichen-Unterricht, Stilisiren, Farbenlehre, Geometrie etc. (IV, 31 S.) — Nachtrag I (f. 1896). (39 S.) — Alphabetisches Sach-Verzeichniss u. Katalog-Eintheilung. (14 S.) M. 1.—. gr. 8⁰. Dresden, W. Hoffmann. à M. 1.50.

Dresden.

— Museum für sächsische Volkskunde. (Bayer. Gew.-Ztg., 24.)

— **Woermann,** Dir. Karl. Katalog der königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Hrsg. v. der Generaldirektion der königl. Sammlgn. f. Kunst u. Wissenschaft. Grosse Ausg. 3. Aufl. 8⁰. XXXII, 911 S. m. 100 Abbildgn. u. 2 Plänen. Dresden, (Warnatz & Lehmann). Geb. M. 5.50; kleine Ausgabe: XVI, 336 S. m. 100 Abbildgn. u. 2 Plänen. M. 2.—.

Edinburgh.

— Catalogue of the National Gallery of Scotland. Under the Management of the Board of Manufactures. 34th ed. 15th issue. 6d.

Flensburg.

— **E. R.** Das Flensburger Kunst-Gewerbe-Museum. (Zeitschrift für Innendecor., 1896, Sept.)

Florenz.

— **Brini,** ing. Vinc. Catalogo della biblioteca del collegio degli architetti e ingegneri di Firenze: appendice n⁰ 1. Firenze, tip. G. Carnesecchi e figli, 1897. 8⁰. 27 p.

— Catalogue of the royal Uffizi gallery in Florence. Florence, the cooperative printing Association, 1897. 16⁰, 239 p. L. 3.

— **Ferri,** Pas. Nerino. Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi moderni, possedeuta dalla r. galleria degli Uffizi di Firenze, compilato ora per la prima volta. Fasc. 6 (ultimo). Roma, presso i principali Librai (Firenze-Roma, tip. fratelli Bencini). 1897. 8⁰. p. 401—502. (Ministero della pubblica istruzione: indici e cataloghi n⁰ 12.)

— **Ridolfi,** Enr. Le rr. gallerie e il museo nazionale di Firenze. Roma, per cura del Ministero dell'Istruzione pubblica (tip. dell'Unione cooperativa editrice), 1896. 4⁰. 17 p. (Estr. dalle Gallerie nazionali italiane, vol. II.)

Grossenhain.

— **Falke,** Otto von. Die Majolikensammlung Zschilles. (Kunstgewerbeblatt, N. F., 8. Jahrg., 9. Heft.)

Ham.

— Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de Ham; par Alcius Ledieu, archiviste, conservateur de la bibliothèque et des musées d'Abbeville. In-8⁰, 8 pages. Abbeville, imprimerie Fourdrinier et Cᵉ. Paris, librairie Picard et fils.

Hamburg.

— **Seidlitz,** W. v. Hamburger Privatsammlungen. (Pan, II, S. 297.)

Köln.

— **Hn.** Preisbewerbung für ein Kunstgewerbe-Museum in Köln. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, S. 399.)

Königsberg.

— **Jentzsch,** Dir. Prof. Dr. Alfr. Bericht über die Verwaltung des ostpreussischen Provinzial-Museums d. physikalisch-ökonomischen Gesellschaft in d. J. 1893—1895, nebst Beiträgen zur Geologie u. Urgeschichte Ost- und Westpreussens. [Aus: „Schriften d. phys.-ökonom. Gesellschaft".] gr. 4⁰. 90 S. m. 64 Abbildgn. im Text u. auf 4 Taf. Königsberg, W. Koch in Komm. M. 4.—.

Kopenhagen.

— Das dänische Kunstindustrie-Museum. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1896, 5.)

Krotoschin.

— **Puhl,** Max. Verzeichniss der Kunstsammlung des kgl. Wilhelm Gymnasiums. Programm des Gymnasiums zu Krotoschin. 1896. 8⁰. 12 S.

Lausanne.

— **Rossi,** Girolamo. Museo cantonale di Vaud. (Arte e Storia, 1896, S. 146.)

London.

— Bethnal Green Branch Museum: Catalogue of a Collection of Continental Porcelain Lent and Described by Sir A. Wollaston Franks, K.C.B., Litt. D., D.C.L., P.S.A., F.R.S. 2/6; 3/3.

— Bethnal Green Branch Museum. Catalogue of a Special Loan Collection of English Furniture and Figured Silks, Manufactured in the 17th and 18th Centuries. With an Introduction by John Hungerford Pollen, M.A. 1/6.

— Catalogue, A, of Engraved National Portraits in the National Art Library. With a Prefatory Note by Julian Marshall. 5/3.

— Catalogue, A, of the First Circulating Collection of Water-Colour Paintings of the British School, Illustrating the Rise and Progress of the Art. Selected from the National Gallery of British Art at the South Kensington Museum. 1d.

— Catalogue, Descriptive and Historical, of the Pictures in the National Gallery. With Biographical Notices of the Deceased Painters. British and Modern Schools. 70th ed. 6d.

— Collection, La, Richard Wallace. (La Chronique des arts, 1897, S. 83.)

— English Furniture and Figured Silks, manufactured in the 17th and 18th Centuries. Catalogue of a Special Loan Collection, Bethnal Green Branch Museum. London, Eyre & S. 1 sh. 6 d.

— **Frizzoni,** Gustave. La Galerie Layard. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 455.)

— La raccolta di Sir Richard Wallace a Londra. (Arte e Storia, 1897, S. 44.)

— **H. C.** National Gallery. (La Chronique des arts, 1897, S. 34, 62.)

— **Schleinitz,** v. Der Jahresbericht des Britischen Museums. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 113.)

— Die neue staatliche „National Portrait-Gallery“ in London. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 142.)

— Science and Art. A Supplemental Descriptive Catalogue of Embroideries and Tapestry-woven Specimens Acquired for the South Kensington Museum between July, 1890 and 1894. By Alan S. Cole. 9d.

— **Yriarte,** Charles. Le projet d'achèvement du South Kensington. (La Chronique des arts, 1897, S. 95.)

Luxemburg.

— Musée du Luxembourg. (La Chronique des arts, 1897, S. 71.)

Madrid.

— Catalogue, A, of the Paintings in the Museo del Prado at Madrid. Edit. by E. Kerr Lawson. Cr. 8vo, Heinemann. 2/6.

— Photographien, Neue, nach Gemälden des Pradomuseums in Madrid. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 77.)

Maihingen.

— **Grupp,** Biblioth. Dr. G. Oettingen-Wallersteinische Sammlungen in Maihingen. Handschriften-Verzeichnis. 1. Hälfte. gr. 8°. VI, 36 S. Nördlingen, Th. Reischle. M. 1.—.

Mailand.

— **Carotti,** Giulio. R. galleria di Brera in Milano. Roma, per cura del Ministero dell'istruzione pubblica (tip. dell'Unione cooperativa editrice), 1896. 4°. 8 p. [Estr. dalle Gallerie nazionali italiane, vol. II.]

— Catalogo della r. pinacoteca di Milano (Palazzo Brera). Milano, stab. tip. G. Civelli, 1896. 16°. p. XXIV, 217, con tavola. L. 1.50.

— **Frizzoni,** Gustavo. La galleria Bonomi-Cereda a Milano. (Arte e Storia, 1897, S. 18.)

— — Musée Brera, à Milan. (La Chronique des arts, 1897, S. 102.)

Meldorf.

— Bericht, 1., des Museums dithmarsischer Alterthümer in Meldorf. Zugleich ein Festgruss zur Eröffnung des neuen Museumsgebäudes am 15. Juli 1896. Hrsg. vom Vorstande des Museums. hoch 4°. III, 127 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf. Meldorf, (M. Hansen). M. 3.—.

— Kirche, Die, zu Meldorf und das Ditmarsische Museum. (Allgemeine Zeitung, München 1896, Beilage No. 231.)

Modena.

— **Venturi,** Ad. R. galleria e medagliere Estense in Modena: raccolta di placchette. Roma, per cura del Ministero dell'Istruzione pubblica (tip. dell'Unione cooperativa editrice), 1896. 4°. 3 p. [Estr. dalle Gallerie nazionali italiane, vol. II.]

München.

— **Arndt,** Dr. Paul. Münchener Kunstsammlungen. Pläne und Vorschläge. gr. 8°. 24 S. München, A. Buchholz. M. —.50.

— Gemälde-Galerie, Die, zu Dresden. 8. Lfg. München, Hanfstaengl. M. 12.—.

Nancy.

— **Froelich**, J. Iconographie alsatique. Le Catalogue de la collection de Ferdinand Reiber; par J. F. In-8⁰, 8 p. Nancy, imp. Berger-Levrault et Cᵉ. [Extrait des Annales de l'Est (octobre 1896).]

Neapel.

— **Monaco,** Dom. Guide général du musée national de Naples, suivant la nouvelle numération d'après le dernier classement, avec plan du musée et des notices sur Pompéi et Herculanum. Septième édition. Naples, impr. A. Lanciano et G. Pinto, 1897. 16⁰. p. XIV, 234, con tavola. L. 3.

Nürnberg.

— Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums, herausgegeben vom Direktorium. I. Teil: Gewebe und Wirkereien, Zeugdrucke. Nürnberg, Verlag des germanischen Museums, 1896. S. 1—112. (Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1896, No. 5—6, 1897, No. 1—2.)

Oxford.

— Catalogue of the Maiolica and Enamelled Earthenware of Italy, Persian and other Wares in the Ashmolean-Museum, Oxford, Fortnum Collection. 4⁰. London, Frowde. 10 sh. 6 d.

Paris.

— Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservés au département des estampes de la Bibliothèque nationale, rédigé par M. Georges Duplessis, conservateur du département des estampes. T. Iᵉʳ: Aa-Bonamy. In-8⁰, 402 pages. Lille, impr. Danel. Paris, librairie Rapilly.

— Catalogue des estampes, dessins et cartes composant le cabinet des estampes de la bibliothèque de l'Arsenal; par Gaston Schéfer, bibliothécaire à l'Arsenal. 4ᵉ livraison. In 8⁰ à 2 col., col. 193 à 256. Châteaudun, imp. de la Société typographique. Paris, aux bureaux de l'Artiste.

— Catalogue général des incunables des bibliothèques publiques de France; par M. Pellechet. (Abano-Biblia.) In-8⁰, XVIII, 602 pages. Lille, imprimerie Danel. Paris, librairie A. Picard et fils. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

— Collection, La, Wasset à l'École des Beaux-Arts. (La Chronique des arts, 1897, S. 94.)

— Dons au Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1897, S. 127.)

— **G.** Le nouveau Musée des Gobelins. (La Chronique des arts, 1897, S. 182.)

— Inventaire sommaire de la collection de dom Poirier, conservée à la Bibliothèque nationale sous les nᵒˢ 20800 à 20852 du fonds français, publié par Louis de Grandmaison. In 8⁰, 15 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Tours. 1896. [Extrait du Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (1896, t. 23, p. 161—173.]

— **Molinier,** Émile. La collection Edmond Bonnaffé. (Gazette des Beaux-Arts, 1879, I, S. 333.)

— — Un don au Musée du Louvre: La collection du comte Isaac de Camondo. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 89.)

— Nouvelle Salle, La, de dessins au Louvre. (La Chronique des arts, 1897, S. 22.)

— **Roserot,** Alphonse. Les collections de Bouchardon. (La Chronique des arts, 1897, S. 156, 167.)

— **Tourneux,** Maurice. La collection Bonnaffé. (La revue de l'art ancien et moderne, 1897, S. 42.)

Parma.

— **Ricci,** Corrado. La r. galleria di Parma. Parma, stab. tip. Luigi Battei edit., 1896. 16⁰. p. XLVII, 462, con quattordici tavole. L. 4.

Péronne.

— Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de Pérronne; par Alcius Ledieu, archiviste, conservateur de la bibliothèque et des musées d'Abbeville. In-8⁰, 13 pages. Abbeville, imprimerie Fourdrinier et Cᵉ. Paris, librairie Picard et fils. [Tiré à 25 exemplaires.]

Pisa.

— **Supino,** I. Benvenuto. Museo civico di Pisa. Roma, per cura del Ministero della Istruzione pubblica (tip. dell' Unione cooperativa editrice), 1896. 4⁰ fig. 15 p. [Estr. dalle Gallerie nazionali italiane, vol. II.]

Prato.

— **Kristeller,** Paul. Museo civico di Prato. Roma, per cura del Ministero dell'Istruzione pubblica (tip. dell'Unione

cooperativa editrice), 1896. 4⁰. 5 p. [Estr. dalle Gallerie nazionali italiane, vol. II.]

Rom.

— **Fleres,** Ugo. La galleria nazionale in Roma: disegni. Roma, per cura del Ministero dell'Istruzione pubblica (tipp. dell'Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰. 19 p. [Estr. dalle Gallerie nazionali italiane, vol. II.]

— **Gr.,** v. Aus dem römischen Kupferstichkabinett. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 273.)

— **Kristeller,** Paul. La galleria nazionale in Roma: stampe. Roma, per cura del Ministero dell'Istruzione pubblica (tip. dell'Unione cooperativa editrice), 1896. 4⁰. 6 p. [Estr. dalle Gallerie nazionali italiane, vol. II.]

— Musées Romains. (La Chronique des arts, 1897, S. 36.)

— **Venturi,** Ad. La galleria nazionale in Roma: quadri e statue. Roma, a cura del Ministero dell'istruzione pubblica (tip. dell'Unione cooperativa editrice), 1896. 4⁰ fig. 66 p. [Estr. dalle Gallerie nazionali italiane, vol. II.]

— **y.** Sammlung Sciarra. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 171.)

Saint-Quentin.

— Catalogue des objets d'antiquité aux époques préhistorique, gauloise, romaine et franque de la collection Caranda, suivi d'un supplément; par Frédéric Moreau. 2 vol. In-8⁰. Description sommaire, 146 p. avec fig.; Supplément, 20 p. Saint-Quentin, imp. Poette.

St. Petersburg.

— **Michel,** Émile. La Galerie des tableaux de l'Ermitage. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 417.)

Sèvres.

— Catalogue du musée céramique de la Manufacture nationale de Sèvres; par Edouard Garnier, conservateur du musée et des collections. Fascicule 4. Série D. Faïences. In-8⁰, XLVI, 636 p. Chartres, imprimerie Garnier. Paris, librairie Leroux.

Stuttgart.

— **H.** Das neue Gebäude des k. württemberg. Landes-Gewerbemuseums in Stuttgart. (Deutsche Bauzeitung, 100, 103.)

— **Rieffel,** Franz. Photographien nach Gemälden im Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 165.)

— Wiedereröffnung, Die, des kgl. Landes-Gewerbemuseums. (Gewerbebl. aus Württemberg, 52.)

Torgau.

— Veröffentlichungen des Altertums-Vereins zu Torgau. IX u. X. Für 1895 u. 1896. I. Satzungen des Vereins, Museumsbesuchsordnung, Mitglieder-Verzeichnis. II. Von der Geschichte, Aufgabe und Einrichtung des Museums v. Rekt. E. Henze. III. Das Verzeichnis der Gegenstände, Bücher u. Urkunden des Museums, geordnet u. zusammengestellt v. E. Henze. gr. 8⁰. IX, 63 S. Torgau, F. Jacob in Komm. M. —.60.

Venedig.

— **Cantalamessa,** G. RR. gallerie di Venezia: pitture. Roma, per cura del Ministero dell'istruzione pubblica (tip. dell'Unione cooperativa editrice), 1896. 4⁰. 17 p. [Estr. dalle Gallerie nazionali italiane, vol. II.]

— **Castellani,** C. Il prestito dei codici manoscritti della biblioteca di s. Marco in Venezia nei suoi primi tempi e le conseguenti perdite de' codici stessi: ricerche e notizie. (Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti, serie VII, t. VIII, disp. 5.)

— **Mariani,** Lucio. Museo del palazzo ducale in Venezia: raccolta archeologica. Roma, per cura del Ministero dell'Istruzione pubblica (tip. dell'Unione cooperativa editrice), 1896. 4⁰ fig. 14 p. [Estr. dalle Gallerie nazionali italiane, vol. II.]

Venturi, Ad. Museo del palazzo ducale in Venezia: raccolta medioevale e del rinascimento. Roma, per cura del Ministero dell'Istruzione pubblica (tip. dell'Unione cooperativa editrice), 1896. 4⁰ fig. 15 p. [Estr. dalle Gallerie nazionali italiane, vol. II.]

— — RR. gallerie di Venezia: raccolta di disegni. Roma, per cura del Ministero dell'Istruzione pubblica (tip. dell'Unione cooperativa editrice), 1896. 4⁰. 4 p. [Estr. dalle Gallerie nazionali italiane, vol. II.]

Versailles.

— **Nolhac,** Pierre de et André Pératé. Le Musée national de Versailles. Description du château et des collections; par P. de N., conservateur du Musée national de Versailles, et A. P., attaché à la conservation du Musée. In-8⁰,

400 p. et 110 planches en typogravure d'après les originaux. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, Braun, Clément et Cᵉ, édit. 1896.

Wien.

— **Bayer,** Prof. Dr. Jos. Vor fünfundzwanzig Jahren. Das Haus des Oesterr. Museums und sein Erbauer. Vortrag. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 213.)

— Erweiterungsbauten zum Oesterreichischen Museum am Stubenring. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 237.)

— **Frimmel,** Th. v. Gemäldesammlungen in Wien. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 133.)

— Führer durch die Gemälde-Galerie der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Alte Meister. II. Niederländische u. deutsche Schulen. 12⁰. IV, 327 S. m. Künstlersignaturen. Wien, (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze). M. 2.—.

— Gemälde-Galerie, Die, der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Alte Meister. Mit 120 Illustr., in Lichtdr. ausgeführt v. Hofphotogr. J. Löwy in Wien. 8⁰. IV, 522 S. m. 1 Grundriss. Wien, A. Holzhausen in Komm. Geb. M. 24.—.

— Handelsmuseum, Das k. k. Oesterreichische. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 259.)

— **Hauffen,** Ad. Das neue Museum für österreichische Volkskunde in Wien. (Allgemeine Zeitung, München 1897, Beilage No. 39.)

— Legate an das [k. k. Oesterreichische] Museum. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 313.)

— **Maresca,** A. L'arte italiana nel reale ed imperiale Museo di Vienna. (Arte e Storia, 1897, S. 68, 77.)

— **Minkus,** F. Museum für österreichische Volkskunde. (Wiener Zeitung, 1896, 264 ffg.)

— **Schaeffer,** A. Kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien. 7—9. Lfg. Wien, Löwy. à M. 15.—.

— Uebersicht der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 8⁰. IV, 383 S. m. Vignetten u. 4 Grundrissen. Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze.) M. 2.—.

Zürich.

— **Tobler-Meyer,** Wilh. Die Münz- und Medaillen-Sammlung des Herrn Hans Wunderly v. Muralt in Zürich. Erläutert und beschrieben. 1. Abth. 1. u. 2. Bd. gr. 8⁰. Zürich, A. Müller's Verl. in Komm. à M. 8.—.

Ausstellungen. Versammlungen.

Arras.

— **Marsaux,** L. Exposition rétrospective d'Arras. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 390.)

Berlin.

— **A.** Correspondance d'Allemagne. [Ausstellung im k. Kupferstichkabinet zu Berlin.] (La chronique des arts, 1897, S. 63.)

— Katalog der internationalen Kunst-Ausstellung Berlin, 1896. Zur Feier des 200 jähr. Bestehens der königl. Akademie der Künste. 4. Aufl. 12⁰. XXXVIII, 244 S. Berlin, R. Schuster. M. 1.40.

— Katalog und Führer, Offizieller, der internationalen Ausstellung für Amateur-Photographie im neuen deutschen Reichstags-Gebäude Berlin September bis Oktober 1896. gr. 8⁰. 109 S. m. Abbildgn. u. 1 Plan im Text u. 1 Heliograv. Berlin, R. Mosse. M.—.50.

— **Lippmann,** Friedrich. Portrait-Ausstellung im Kgl. Kupferstich-Kabinet. (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1897, I.)

Bordeaux.

— **Fayolle,** de. L'Exposition rétrospective de Bordeaux en 1895; par le marquis de F., conservateur du musée du Périgord. In.-8⁰, 39 p. et phototypies. Caen, imprimerie et librairie Delesques. [Extrait du Bulletin monumental (année 1895).]

Budapest.

— Kongress, Kunsthistorischer, in Budapest 1896. (Kunstchronik, N. F., VII, 1896, Sp. 553.)

— **Lessing,** Julius. Ueber die historische Ausstellung in Genf und Budapest. (Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1896, VII.)

— **Lützow,** C. von. Der Kunsthistorische Kongress in Budapest 1896. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 167.)

— **Schmid,** M. Kunsthistorischer Kongress zu Budapest. (Das Magazin für Litteratur, 1896, No. 46.)

Chartres.

— Exposition rétrospective d'objets d'art

à Chartres, du 31 mai au 21 juin 1896. In-16, III, 89, II p. Chartres, imp. Garnier. [Société archéologique d'Eure-et-Loir.]

Dresden.

— Ausstellung Japanischer Farbendrucke im Kgl. Kupferstichkabinet zu Dresden. Juli - September 1897. 8⁰. 26 S. Dresden, Albanus'sche Buchdruckerei, 1897.

— **G. V.** Ausstellung der Sammlung der Kupferstiche und Farbendrucke der ehemaligen „Fürstlich Dessauischen Chalkographischen Gesellschaft." (Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1897, No. 1, S. 8.)

— **Seidlitz,** W. v. Ausstellung chinesischer Malereien in Dresden. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 241.)

— Sonderausstellung im Kgl. Zoologischen und Antropologisch - Ethnographischen Museum zu Dresden. Chinesische Malereien auf Papier und Seide aus der Sammlung des Herrn Prof. F. Hirth. 8⁰. 20 S. Dresden, Februar 1897.

— **Woermann,** K. Die Ausstellung der Hirthschen Sammlung chinesischer Malereien im ethnographischen Museum zu Dresden. (Dresdner Journal, 1897, 15.—17. Febr.)

Genf.

— **Angst,** H. Die „Alte Kunst" an der schweizerischen Landesausstellung in Genf. (Schweizerische Rundschau, VI. Jahrg., No. 8.)

— — Ein Gang durch die Ausstellung, Gruppe 25 (Alte Kunst) an der schweizerischen Landesausstellung in Genf. [Separatabdruck aus der „Züricher Post", No. 137 u. f. Juni 1896.]

— Art, L', ancien à l'Exposition nationale suisse à Genève. Album illustré. 70 planches en phototypie. Genève (Georg & Co.)

— Catalogue de l'art ancien, groupe 25 à l'Exposition nationale suisse. Genève (Georg & Co.).

— **Doer,** Dr. W. H. Die Gruppe 25 der Genfer Landesausstellung. [Separatabdruck aus dem Sonntagsblatt des „Bund."]

— **Geymüller,** Henry de. Correspondance de Suisse. Notes sur l'art à l'exposition nationale suisse à Genève en 1896. (La Chronique des arts, 1896, S. 279, 291.)

— **Lessing,** Julius. Ueber die historische Ausstellung in Genf und Budapest. (Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1896, VII.)

Gent.

— Congrès historique et archéologique de Gand. Programme du concert de musique ancienne offert à MM. les membres du congrès le lundi 3 août 1896, à $8^1/_2$ heures du soir (Grande salle de l'Hôtel de ville). In-8⁰, 16 p. Gand, A. Siffer, 1896. Fr. —.75.

— Fédération archéologique et historique de Belgique. Congrès de Gand 1896. Premier fascicule: Statuts, règlement spécial du congrès, horaire, questionnaire. Deuxième fasc.: Notice sur Audenarde, liste de membres. 2 vol. in-8⁰, 50 p. et p. 51—111. Gand, A. Siffer, 1896. Le vol. Fr. —.75.

Leipzig.

— Kunstgewerbe - Museum zu Leipzig. Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus Sächsisch-Thüringischem Privatbesitz. Juni bis Oktober 1897. 8⁰. 190 S. Leipzig, Verlag des Kunstgewerbe-Museums.

London.

— Burlington Fine Arts Club. Exhibition of drawings in water colour by Alfred William Hunt, member of the Royal Society of Painters in water colours. London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1897. 4⁰. 13 S.

Orvieto.

— **Bertaux,** Emile. L'esposizione d'Orvieto e la storia delle arti. (Archivio storico dell'arte, 1896, S. 405.)

— **Bode,** Wilhelm. Ausstellung kirchlicher Kunst. (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1896, VIII.)

— **Erculei,** R. L'esposizione d'arte sacra in Orvieto. (Arte ital. decor. e ind., V, 11—12.)

— **Grisar.** Die Ausstellung von Gegenständen der Archäologie und der christlichen Kunst zu Orvieto. (Römische Quartalschrift, 10. Jahrg., 4. Heft.)

— **Pératé,** André. Lettre d'Italie: L'exposition d'art religieux à Orvieto. (Gazette des Beaux - Arts, 1896, II, S. 497.)

Paris.

— **Chennevières,** Henry de. L'exposition des portraits de femmes et d'enfants à l'école des beaux-arts. (La revue

de l'art ancien et moderne, 1897, S. 108.)

Reims.

— **Jadart,** Henri. A travers l'exposition rétrospective de Reims en 1895. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XX, 1896, S. 174.)

— — A travers l'exposition rétrospective de Reims en 1895; par H. J., bibliothécaire de la ville de Reims. In-8⁰, 24 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cᵉ.

Shrewsbury.

— **Auden,** Rev. Thomas. The Guide to the Church Congress and Ecclesiastical Art Exhibition, to be held at Shrewsbury, October 5, 6, 7, 8 and 9, 1896: Including a Guide to Shrewsbury. With 2 Maps and numerous Illusts., the List of Readers and Speakers at the Congress, &c.&c. Cr. 8vo. J. Hart. 3d.

Spalato.

— **Waal,** A. de. Die Resolutionen des ersten Kongresses christlicher Archäologen zu Spalato 1894. (Römische Quartalschrift, 10. Jahrg., 3. Heft.)

Wien.

— **Ritter,** William. Correspondance de Vienne. Les peintures-broderies de Mme Henriette Mankiewicz. Les expositions du centenaire de Schubert et des œuvres de Moritz von Schwind, Joseph Danhauser et Leopold Kupelwieser. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 343.)

Würzburg.

— **Braun,** E. Die Würzburger Tiepolo-Ausstellung. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 22.)

— **P. N.** L'Exposition Tiepolo à Wurtzbourg. (La Chronique des arts, 1896, S. 299.)

Versteigerungen.

Amsterdam.

— Catalogue de deux cabinets importants d'estampes, de dessins et d'ouvrages sur les beaux-arts. Collections A. J. Nijland et H. J. Royaards. La vente aura lieu le Mardi 24 Novembre 1896 sous la direction de Frederik Muller et Cie à Amsterdam. 1292 Nrn.

Berlin.

— Auktions-Katalog, 146ster, von A. Weyl, Berlin. VItes Verzeichniss der Dubletten des Königl. Münzkabinets zu Berlin, welche unter Leitung des Obengenannten am 16.—17. März 1897 versteigert werden. Berlin 1897. 8⁰. 968 Nrn.

— Katalog einer Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Schabkunstblättern, Farbendrucken etc. und Original-Lithographieen ... Handzeichnungen. Oeffentliche Versteigerung den 12. Nov. 1896 in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Katalog Nr. 1064. 8⁰. 1200 Nrn.

— Katalog von Farben und Rothdrucken sowie colorirten Blättern, älteren und neueren Kupferstichen ... Oeffentliche Versteigerung den 22. April 1897 in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin. Katalog Nr. 1087. 8⁰. 1095 Nrn.

— Katalog von Kupferstichen, Radirungen, Schabkunstblättern, Holzschnitten des 15. und 16. Jahrh., dabei die hinterlassenen Kupferstich-Sammlungen des Geheimrath Schroener, Berlin etc. Oeffentliche Versteigerung den 15. Jan. 1897 in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Katalog Nr. 1073. 8⁰. 763 Nrn.

— Katalog von Kupferstichen, Radirungen und Lithographieen neuerer Meister. Oeffentliche Versteigerung den 4. März 1897 in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Katalog Nr. 1080. 8⁰. 1317 Nrn.

Dresden.

— Kunst-Lager-Katalog, XXII., von Franz Meyer, Kunsthändler in Dresden, Seminarstrasse 13. Inhalt: I. Radirungen, Kupferstiche, Holzschnitte älterer und neuerer Meister. II. Original-Aquarelle und -Zeichnungen neuerer Künstler. Dresden 1896. 8⁰. 1630 Nrn.

— Versteigerung einer nachgelassenen Sammlung, enthaltend Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Farbstiche, Karrikaturen, Schabkunstblätter, Costüme etc. Hieran schliesst sich der Nachlass Götz-Dresden, enthaltend Dresdensia. Auction 22.—24. April 1897 in Dresden durch v. Zahn & Jaensch, Schlossstrasse 24. 8⁰. 892 Nrn.

Frankfurt a. M.

— Catalog verschiedener Münzen- und Medaillen-Sammlungen. Die öffentliche Versteigerung findet statt: den 6. Mai 1897 unter Leitung des Experten Adolph Hess Nachfolger, Frankfurt a. M., Westendstrasse 7. Frankfurt a. M. 1897. 8⁰. 3081 Nrn.

Köln.

— Katalog der ausgewählten Sammlungen hervorragender Kupferstiche, Gemälde und Kunstgegenstände aus dem Nachlasse Ludwig Bruchman. Versteigerung zu Köln bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) den 26. u. 28. März 1896 Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1896. 4⁰. 363 S.

— Katalog einer Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten ... aus dem Nachlasse des Herrn Adh. van Bavegem aus Termonde. Versteigerung zu Köln den 2.—14. Nov. 1896 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von Wilh. Hassel, 1896. 8⁰. 4959 Nrn.

— Katalog hervorragender Kunstgegenstände und Antiquitäten aus den Nachlässen der Herren: J. B. Plasman zu Köln, Egon Risse zu Paderborn, Louis Jacob zu Köln, F. W. Schmidt zu Köln etc. Versteigerung zu Köln den 14. bis 17. December 1896 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1896. 4⁰. 1085 Nrn.

Leipzig.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner. LVIII. Catalog wertvoller Blätter nach Michel Angelo Buonarroti. Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte alter und neuerer Meister. Blätter von D. Chodowiecki. Versteigerung zu Leipzig den 1. Dec. 1896 durch die Kunsthandlung von C. G. Boerner. 8⁰. 1738 Nrn.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner, LIX. Catalog einer Sammlung von Handzeichnungen und Aquarellen neuerer Meister. A. L. Richter, J. Schnorr von Carolsfeld, P. von Cornelius etc. Versteigerung den 30. März 1897. 8⁰. 410 Nrn.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner. LX. Die Kunst-Sammlung des verstorbenen Herrn Ernst Theodor Rodenacker, ehemals in Danzig. Versteigerung zu Leipzig den 15. Juni 1897. 8⁰. 1702 Nrn.

London.

— Catalogue of the choice collection of antique bronzes & gems, 15th, 16th and 17th century italian bronzes, majolica, &c.; pictures of the early italian, flemish & netherlandish schools ... formed by Montague Taylor ... Auction ... Christie, Manson & Woods ... May 19, 1897. 8⁰. 436 Nrn.

— Catalogue of the Collection of Engravings of the Early English School, formed by a well-known amateur ... Auction ... Christie, Manson & Woods ... May 10, 1897. London. 8⁰. 608 Nrn.

— Catalogue of the collection of printed books the property of the Rt. Hon. the Earl of Ashburnham. (First portion.) Auction . . . Sotheby, Wilkinson & Hodge, London, 25. June 1897. 8⁰. 1683 Nrn.

— Catalogue of the Collection of the Works of Francis Bartolozzi, R. A. Which was formed by Frederic, Earl of Bessborough . . . Auction . . . Christie, Manson & Woods ... March 23, 1897 [London]. 8⁰. 491 Nrn.

— **Cook,** Herbert F. Correspondance de l'étranger. Angleterre. Les grandes ventes artistiques en 1896. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 335.)

— **Roberts,** W. Memorials of Christie's. A Record of Art Sales from 1766 to 1896. 2 vols. Roy. 8vo. G. Bell 25/.

— Sale Prices of 1896, The. An Annual Report of Sales by Auction of Objects of Artistic and Antiquarian Interest. Vol. I. 8vo, 410 p. H. Grant. 27/.

— Vente des tableaux de Condover Hall à Londres. (La Chronique des arts, 1897, S. 114.)

Mailand.

— **Jacobsen,** Emil. Versteigerung der Galerie Bonomi-Cereda. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 79.)

München.

— Katalog von Antiquitäten, Kunstsachen, Miniaturen und Ölgemälden alter Meister aus dem Besitze der Herren A. Diez, München, J. Glatz, München, G. Grillo, Genua, J. Ulmann, München etc. Auction in München den 14. Dezember 1896 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. 4⁰. 1402 Nrn.

— Katalog von Antiquitäten, Kunstsachen und Ölgemälden alter Meister aus dem Nachlasse der in München verstorbenen Herren Baron W. von K. und Bildhauer Heinrich Goeschl, sowie aus dem Besitze des Herrn F. S. Rosenlehner in München etc. Auction in München den 29. März 1897 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. 4⁰. 988 Nrn.

— Verzeichniss einer Sammlung Schabkunstblätter aller Schulen und Zeiten,

darunter die Sammlung des Grafen Léon de Laborde. Katalog Nr. 14 von J. Halle, Antiquariat. München. [1896]. 8⁰. 950 Nrn.

Neapel.

— Catalogue des tableaux et objets d'art qui seront vendus aux enchères le 8 mars 1897 et jours suivants à Naples (Grande collection de F. Cosentini). Naples, stab. tip. A. Tocco, 1897. 8⁰. 128 p.

Paris.

— Catalogue de dessins anciens et modernes, composant la collection de feu Mr A. Piat ... Vente ... Rue Drouot 9 ... 22—23 Mars 1897. [Paris] 1897. 8⁰. 217 Nrn.

— Catalogue de la bibliothèque de feu M. le baron Jérôme Pichon, président honoraire de la Société des bibliophiles français. Première partie: Livres rares et précieux, Manuscrits et Imprimés, dont la vente aura lieu du 3 au 14 mai 1897. In-8⁰, XLVI, 464 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Paris, imp. Chamerot et Renouard; lib. Leclerc et Cornuau.

— Catalogue de la collection de dessins et estampes de l'école française du XVIIe et du XVIIIe siècle de feu M. le baron Jérôme Pichon. Vente 17 — 31 Mai 1897, Rue Drouot 9. Paris, A. Danlos, 1897. 8⁰. 993 Nrn.

— Catalogue des estampes anciennes et modernes de toutes les écoles, beaux dessins, livres sur les beaux-arts, costumes militaires français de Marbot, planches gravées. Dont la vente aux enchères publiques aura lieu par suite du décès de M. Jules Bouillon, marchand d'estampes de la Bibliothèque Nationale ... Hôtel Drouot ... 24—29 Mai 1897. 8⁰. 1185 Nrn.

— Catalogue des estampes de l'école française du XVIIIe siècle ... composant la collection de Madame O** ... Vente ... rue Drouot 9 ... 8—10 Avril 1897. 8⁰. 564 Nrn.

— Catalogue des objets d'art et de haute curiosité du moyen-âge et de la renaissance ... composant la collection de M. A. Tollin et dont la vente aura lieu à Paris, Salle Georges Petit ... 20—21 Mai 1897. 8⁰. 220 Nrn.

— Catalogue d'estampes anciennes des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, composant une partie de la Collection de feu Mr A. Piat, ancien notaire ... Vente ... Rue Drouot 9 ... 22—24 Février 1897. Paris 1897. 8⁰. 689 Nrn.

— Catalogue d'estampes anciennes, école française du XVIIIe siècle, portraits, composant la collection de M. B. Vente ... Rue Drouot 9 ... 17—18 Novembre 1896. Paris 1896. 8⁰. 495 Nrn.

— Catalogue d'estampes anciennes, écoles française et anglaise du XVIIIe siècle ... Vente ... Rue Drouot 9 ... 24 à 25 novembre 1896. Paris 1896. 8⁰. 351 Nrn.

— Catalogue d'estampes anciennes et modernes, pièces imprimées en noir et en couleur, dessins, vignettes, vues, portraits, gravures en lots, livres et recueils, composant en partie la Collection de M. B. D. de R. ... Vente ... Hôtel Drouot ... 29 Avil — 1 Mai 1897. Paris 1897. 8⁰. 714 Nrn.

— Catalogue d'estampes anciennes, principalement des écoles française et anglaise du XVIIIe siècle ... Vente ... Rue Drouot 9 ... 15—16 Mars 1897. Paris 1897. 8⁰. 536 Nrn.

— Catalogue d'une belle Collection d'estampes anciennes et modernes, école française du XVIIIe siècle ... Vente ... Rue Drouot 9 ... 14—16 Janvier 1897. Paris 1897. 8⁰. 111 Nrn.

— Collection A. Tollin. (La Chronique des arts, 1897, S. 207.)

— Collection Braquenié. (La Chronique des arts, 1897, S. 197.)

— Collection de la marquise du Plessis-Bellière. (La Chronique des arts, 1897, S. 197.)

— Collection de Mme Van den Eynde. (La Chronique des arts, 1897, S. 197, 206.)

— Collection des Goncourt. Arts de l'Extrême-Orient. Objets d'art japonais et chinois, Peintures, Estampes, dont la vente a eu lieu en mars 1897. In-4⁰, VI, 420 pages avec grav. et portrait. Paris, imprimerie Motteroz; Duchesne; Bing.

— Collection des Goncourt. Bibliothèque du XVIIIe siècle. Livres, Manuscrits autographes, Affiches, Placards, dont la vente aura lieu du 29 mars au 3 avril 1897. In-8⁰, XVI, 184 pages. Paris, imprimerie Motteroz; Duchesne; Morgand. 1,126 numéros.

— Collection des Goncourt. Dessins, Aquarelles et Pastels du XVIIIe siècle. Œuvres de Baudouin, Boucher, Chardin, Cochin, Fragonard, Freudeberg, Greuze, Hoin, Huet, Lancret, La Tour,

Lavreince, Liotard, Mallet, Moreau, Nattier, Oudry, Pater, Portail, H. Robert, Saint-Aubin, Vanloo, Watteau, etc., composant la colletion des Goncourt, dont la vente aura lieu les 15, 16, 17 février 1897. Précédé de: les Goncourt collectionneurs, par Roger Marx, et les Dessins du XVIIIe siècle de la collection des Goncourt, par Ph. de Chennevières. In-4^{0}, XXIII, 176 p. avec grav. et fac-similé d'autographe. Paris, impr. Motteroz; Duchesne; Féral père et fils. 40 fr. 377 numéros. — [Le même catalogue est publié en édition in-8^{0}.]

— Collection des Goncourt. Gravures du XVIII[e] siècle, pièces imprimées en noir et en couleur, etc., dont la vente aura lieu les 26, 27 et 28 avril 1897. In-8^{0}, XVI, 73 pages avec portrait et fac-similé d'autographe. Paris, impr. Motteroz; MM. Duchesne, 6, rue de Hanovre, et Danlos, 15, quai Voltaire. 644 numéros.

— Collection des Goncourt. Objets d'art et d'ameublement du XVIII[e] siècle, composant la collection des Goncourt, dont la vente aura lieu les 22, 23 et 24 février 1897. In-4^{0}, 49 p. avec grav. et fac-similé d'autographe. Paris, imprimerie Motteroz; Duchesne; Mannheim père et fils. 331 numéros. [Le même catalogue est publié en édition in-8^{0}.]

— Collection E. Bonnaffé. (La Chronique des arts, 1897, S. 177, 195.)

— Testament, Le, les collections et les ventes d'Edmond de Goncourt. (La Chronique des arts, 1896, S. 280.)

— Vente après décès. Collection de M[me] la Marquise du Plessis-Bellière (née de Pastoret). Catalogue des tableaux anciens et modernes . . . Vente . . . Hôtel Drouot . . . 10—11 Mai 1897. Paris 1897. 8^{0}. 180 Nrn.

— Vente de la collection des Goncourt. (La Chronique des arts, 1897, S. 77, 91, 107, 178.)

Stuttgart.

— Kunst-Auktion, H. G. Gutekunst's, in Stuttgart No. 49. Katalog einer Sammlung von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten alter Meister . . . der Nachlass Georg Gutekunst in Degerloch. Versteigerung den 18. Mai 1897. 4^{0}. 1590 Nrn.

Venedig.

— Catalogo della collezione die Alessandro de Cetner, pittore storico . . . Quadri, disegni, stampe, aqueforti, incisioni, mobili, stoffe, porcellane, maioliche, bronzi, oggetti d'arte vari, libri antichi e moderni. La vendita ad asta pubblica aurà luogo in Venezia (Giulio Sambon) . . . 10 maggio 1897. Milano, tipografia Luigi di G. Pirola di Rubini Enrico, 1897. 8^{0}. 666 Nrn.

Wien.

— Kunst-Auction, LXXXIV., v. A. Einsle in Wien. Kunstgegenstände aller Art, zum Theil aus dem Nachlasse des KunstschätzmeistersHugoDeischlinger. Versteigerung am 10. Mai 1897. Wien 1897. 8^{0}. 626 Nrn.

— Kunst-Auction von C. J. Wawra, Wien. Katalog einer Sammlung von alten und neueren Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten etc., alten und modernen Handzeichnungen und Aquarellen, alter Wiener Ansichten etc. aus Privatbesitz. Versteigerung den 28. April 1897. 8^{0}. 1805 Nrn.

— Portrait-Sammlung Frhr. v. Felder. 5. Abtheilung: Wiener berühmte Persönlichkeiten. Theater, Kunst, Wissenschaft, Franz Schubert und sein Kreis. S. Kende's Kunst-Antiquariat, Wien, Katalog No. 26. Wien 1897. 8^{0}. 868 Nrn.

Nekrologe.

Courajod, Louis, Conservator am Louvre. (W. Bode: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 396. — André Michel: Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 203. — de Marsy: Bulletin monumental, 1896, S. 255. — Funérailles de M. Louis Courajod. Discours. In-8^{0}, 8 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. [Extrait de la Bibliothèque de l'École des chartes. (t. 57, 1896).] — de Marsy: Louis Courajod; par le comte de M. In-8^{0}, 8 p. Caen, imp. et lib. Delesques. Paris, lib. Picard. 1896. [Bulletin monunumental.] — Henry Thédenat. Louis Courajod, paroles prononcées sur sa tombe par H. T., vice-président de la Société nationale des antiquaires de France. In-8^{0}, 6 pages. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris 1896. [Extrait des procès-verbaux de la Société nationale des antiquaires de France (séance du I[er] juillet 1896).])

Crowe, Sir Joseph Archer. (Kunstchronik, N. F., VII, 1896, Sp. 560. — Ger.: Arte e Storia, 1896, S. 136. — La Chronique des arts, 1896, S. 296.)

Dehaisnes. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 1897, S. 269. — M. N.: La Chronique des arts, 1897, S. 123.)

Heider, Gustav. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 297.)

Ilg, Albert. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 1897, S. 61. — Mittheil. des Mährischen Gew.-Museums, 24. — Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 260. — W. Boeheim: Monatsbl. des Alterth.-Vereines zu Wien, 1896, 12. — Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 107. — La Chronique des arts, 1896, S. 363.)

Lange, Dr. Julius, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Kopenhagen. (Kunstchronik, N. F., VII, 1896, Sp. 560. — La Chronique des arts, 1896, S. 296.)

Lützow, Karl von. (Ernst Seemann: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 353. — Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 196. — La Chronique des arts, 1897, S. 179.)

Lecoy de la Marche, Albert. (La Chronique des arts, 1897, S. 92.)

Müller, Hans, Prof. Dr., erster ständiger Sekretär der kgl. Akademie der bild. Künste in Berlin. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 347.)

Obreen, F. D. O., Direktor des Reichsmuseums in Amsterdam. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 54. — La Chronique des arts, 1896, S. 332.)

Rothbart, Geh. Hofrat, Direktor der Kunstsammlungen auf der Feste Coburg. (Kunstchronik, N. F., VII, 1896, Sp. 560.)

Sträter, August. (Max Lehrs: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 369.)

Weiss, Hermann, Geh. Regierungsrath, Prof., gewesener Direktor der Sammlungen des Berliner Zeughauses. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 362.)

Besprechungen.

Adamy, Rudolf. Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Prov. Oberhessen. Kreis Friedberg. Darmstadt, 1895. (Heinrich Weizsäcker: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 389.)

Alexandre, Arsène. Histoire populaire de la peinture. École italienne. Paris. (H. de Curzon: Revue critique, 1897, S. 191.)

Annuaire des Musées scientifiques et archéologiques des départements. I. Paris 1896. (Dom E. Roulin: Revue de l'art chrétien, 1897, S. 252.)

Aufleger, Otto und G. **Hager.** Mittelalterliche Bauten Regensburgs. I. Abteil. München, 1896. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 306.)

Baffler, Jean. Les marges d'un carnet d'ouvrier. Paris, 1895. (M. Sch.: Kunstchronik. N. F., VIII, 1897, Sp. 89.)

Bassermann, Alfr. Dante's Spuren in Italien. Heidelberg, 1897. (—tta.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 560. — Adolf Rosenberg: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 279.)

Baugeschichte des Basler Münsters. Basel, 1895. (B.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 280.)

Bau- und Kunstdenkmäler, Die, des Herzogthums Oldenburg. Heft 1. Oldenburg, 1896. (W. Kbr.: Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 181.)

Beckett, Francis. Altertavler i Danmark. Kjobenhavn, 1895. (Th. Hampe: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 55. — Adolph Goldschmidt: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 154.)

Beissel, Stephan. Die Verehrung U. L. Frauen in Deutschland. Freiburg, 1896. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 352.)

— Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Freiburg i. B., 1895. (H. Gr.: Deutsche Litteraturzeitg., 1897, Sp. 512. — Helbig: Revue de l'art chrétien, 1897, S. 12, 106, 195.)

Beltrami, Luca. Il libro d'Ore Borromeo. Milano, 1896. (J. S.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1884. — Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 165.)

— La Battaglia di Pavia. Milano, 1896. (Pierre Gauthiez: Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 433.)

— La Certosa di Pavia. Milano, 1895. (J. Kohte: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, S. 522.)

— Storia documentata della Certosa di Pavia. I. Milano, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 566. — Arte e Storia, 1896, S. 172.)

Berenson, B. The florentine painters. London, 1896. (Gerspach: Arte e Storia, 1897, S. 9.)

Berthier, J. J. La plus ancienne danse

macabre au Klingenthal. 1897. (Antony Valabrègue: La Chronique des arts, 1897, S. 122.)

Bertram, Adolf. Die Bischöfe von Hildesheim. Hildesheim, 1896. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 279. — R. Doebner: Deutsche Litteraturzeitg., 1897, Sp. 424.)

Bibliographica. Vol. I—III. London, 1894—96. (K. Dziatzko: Deutsche Litteraturzeitg., 1897, Sp. 49.)

Blanchet, Paul. Notices sur quelques tissus antiques. Paris, 1897. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 95.)

Bock, Franz. Kyllburg. (A.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 32.)

Boeheim, Wendelin. Meister der Waffenschmiedekunst. Berlin, 1897. (H. B.: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1897, No. 2.)

Boetticher, Adolf. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. Heft VI. Königsberg, 1896. (β.: Literar. Centralblatt, 1897. Sp. 406.)

Boggio, C. Gli architetti Carlo ed Amadeo Castellamonte. Torino, 1896. (Arte e Storia, 1896, S. 166.)

Bouchot, Henri. Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Paris. (B. P.: La Chronique des arts, 1896, S. 283.)

Bromig, Gust. Wie kann das Gymnasium den Sinn für Kunst wecken. (Buchhold: Neue philol. Rundschau, 1896, No. 21.)

Broussolle, J. C. Pèlerinages Ombriens. Paris, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 406.)

Bühlmann, Josef. Die Bauformenlehre. (= Durm's Handbuch der Architektur, Th. 1. Bd. 2.) Darmstadt, 1896. (A. G.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1354.)

Cartwright, Julia. Raphael in Rome. London, 1895. (G. F.: Archivio storico dell'arte, 1896, S. 397.)

Chiapelli, Alessandro. Della vita di Filippo Brunelleschi attribuita ad Antonio Manetti. [Estratto dal Archivio stor. italiano.] Firenze, 1896. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 42.)

Clemen, Paul. Die Denkmalpflege in der Rheinprovinz. Düsseldorf, 1896. (Hd.: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, S. 524.)

— Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. 3. Bd. IV. Die Städte und Kreise Gladbach u. Krefeld. Düsseldorf, 1896. (Hermann Ehrenberg: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 102.)

Conti, Angelo. Giorgione. Florence, 1894. (A. R.: Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 262.)

Copinger, W. A. Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum, P. I, London, 1895. (Adolf Schmidt: Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 48.)

Cornelius, Karl. Jacopo della Quercia. Halle, 1896. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell'arte, 1897, S. 71.)

Crowe, Joseph. Lebenserinnerungen. Deutsch von A. v. Holtzendorff. Berlin, 1897. (Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 263.)

Czobor, B. et E. de **Radisics.** Les insignes royaux de Hongrie. Budapest, 1896. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 92.)

Daun, Berthold. Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Berlin, 1897. (Herman Grimm: Deutsche Litteraturzeitg., 1897, Sp. 30. — K. Schaefer: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 161.)

Davidsohn, Robert. Geschichte von Florenz. I. Bd. Berlin, 1896. (Helmolt: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 266.)

Dehio, G. Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst. Strassburg, 1895. (Karl Mohrmann: Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 66. — Rud. Adamy: Deutsche Litteraturzeitg., 1897, Sp. 66.)

Deneken, Friedr. Markus Schwins Pesel. Kiel, 1896. (D.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 96.)

Destrée, Joseph. Les heures de Notre-Dame, dites de Hennessy. Bruxelles, 1896. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 1897, S. 231.)

Detzel, Heinrich. Christliche Ikonographie. 2. Bd. Freiburg, 1896. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 383.)

Dollmayr, Hermann. Rafael's Werkstätte. [Sep.-Abdr. aus dem XVI. Bde. d. Jahrbuchs d. Kunsthistor. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserhauses.] Wien, 1895 (Arthur Weese: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 368.)

Domanig, Karl. Porträtmedaillen des Erzhauses Oesterreich. Wien, 1896.

(Ernst: Numismatische Zeitschrift, XXVIII. Bd., S. 324.)

Drach, C. Alhard von. Das Hüttengeheimniss. Marburg, 1897. (K. Schaefer: Deutsche Litteraturzeitg., 1897, Sp. 506. — K. Mohrmann: Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 192.)

Eastlake, Ch. Pictures in the National Gallery. München, 1896. (E. M.: La Chronique des arts, 1896, S. 294.)

Ebe, Gustav. Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst. Leipzig, 1896. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 88. — H. S.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 598.)

Ebner, Adalbert. Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum. Freiburg i. B., 1896. (H. H.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1342. — Paul Weber: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 365. — G. F.: Centralblatt für Bibliothekswesen, 1896, S. 574.)

Ebrard, F. Cl. Die Stadtbibliothek in Frankfurt a. M. Frankfurt. 1896. (— n —: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, S. 448. — A. Hackradt: Centralblatt für Bibliothekswesen, 1897, S. 109.)

Effenberger, P. Das Pflanzenzeichnen. 2 Heft. Bayreuth, 1895. (Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1899.)

Endres, J. A. Die Kirche der Heiligen Ulrich und Afra zu Augsburg. Augsburg, 1896. (D.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 379.)

Festschrift zum elfhundertjährigen Jubiläum des Deutschen Camposanto in Rom. Hrsg. von Stephan Ehses. Freiburg i. B., 1897. (F. X. Kraus: Deutsche Litteraturzeitg., 1897, Sp. 786.)

Fiedler's, Konrad, Schriften über Kunst. Hrsg. von H. Marbach. Leipzig, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 566.)

Fondation Eug. Piot: Monuments et mémoires. T. II. Paris, 1895. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1896, S. 417.)

Forrer, R. Spätgothische Wohnräume u. Wandmalereien auf Schloss Issogne. Strassburg, 1896. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 284.)

Foster, J. E. and **T. D. Atkinson.** An illustrated catalogue of the loan collection of plate exhibited in the Fitzwilliam-Museum may 1895. Cambridge, 1896. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 254.)

Franz-Pascha. Die Baukunst des Islam. [= Durm's Handbuch der Architektur, Th. 2. 3. Bd. 2. Hälfte.] 2. Aufl. Darmstadt, 1896. (A. G.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 23.)

Frimmel, Theodor v. Gemalte Galerien. 2. Aufl. Berlin, 1896. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 1.)

— Kleine Galeriestudien, N. F., 3. bis 4. Lfg. Leipzig, 1896. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 1. — La Chronique des arts, 1896, S. 295.)

Führer, Jos. Eine wichtige Grabstätte der Katakombe von S. Giovanni bei Syrakus. München, 1896. (d. W.: Römische Quartalsschrift, 1896, S. 411.)

Fumi. Il duomo di Orvieto e il simbolismo cristiano. Roma, 1896. (X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, 1897, S. 79.)

Gayet, A. L'art arabe. Paris, 1893. (Max Herz: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 358.)

Gerlach, Martin und Hans **Bösch.** Die Bronze-Epitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg. Wien. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 231.)

Gerland, Otto. Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhof zu Schmalkalden. Leipzig, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 342. — a: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 134.)

— Paul, Charles und Simon Louis du Ry. Stuttgart, 1895. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 143.)

Goette, Alexander. Holbeins Totentanz. Strassburg, 1897. (W. v. Oettingen: Deutsche Litteratur-Zeitung, 1897, Sp. 545. — Schmid, H. A.: Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1897, III.)

Goldschmidt, Adolf. Der Albani-Psalter. Berlin, 1895. (d. W.: Römische Quartalsschrift, 1896, S. 415. — J. S.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1742.)

Graf, Hugo. Kataloge des bayerischen Nationalmuseums. VI. München, 1896. (B.: Anzeiger des germanischen National-Museums, 1896, No. 5.)

Grobe, L. Die Schätze der Herzoglichen öffentlichen Bibliothek zu Meiningen. Meiningen, 1896. (W. P.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1738.)

— Mittheilungen aus dem Herzoglichen Münzcabinet zu Meiningen. 2. Folge.

Meiningen, 1894. (W. P.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1738.)

Gruyer, F. A. La peinture au Château de Chantilly. Paris. (H. de Curzon: Revue critique, 1897, S. 191.)

Günther, Karl und Fritz **Geiges.** Unsrer lieben Frauen Münster zu Freiburg i. B. Freiburg i. B., 1896. (Sch.: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1897, No. 1.)

Guggenheim, M. Le Cornici italiane. Milano, 1897. (H—e.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 253. — A. R.: Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 87. — Alfredo Melani: Arte e Storia, 1896, S. 147.)

Gurlitt, Cornelius. Die Baukunst Frankreichs. Dresden. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 252. — H. Semper: Revue de l'art chrétien, 1897, S. 78.)

Habernal, M. Unser Wien in alter und neuer Zeit. Wien, 1896. (C. S.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 523.)

Harnack, Otto. Deutsches Kunstleben in Rom. Weimar, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1676.)

Hasak, M. Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues. Berlin, 1896. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 89.)

Havard, Henry. Histoire de l'orfèvrerie française. Paris, 1896. (Dom E. Roulin: Revue de l'art chrétien, 1897, S. 54, 140.)

Henkel, Friedrich. Der Lorscher Ring. Trier, 1896. (Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1896, No. 5. — J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VI, 1, S. 209.)

Hennecke, Edgar. Altchristliche Malerei und altchristliche Literatur. Leipzig, 1896. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 661.)

Hermes, E. Der Dom zu Halberstadt. Halberstadt, 1896. (D.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 91.)

Herz, Max. Catalogue sommaire des monuments exposés dans le musée national de l'art arabe. Le Caire, 1895. (Rgl.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 254.)

Hirth, Friedrich. Ueber fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. München, 1896. (Liter. Centralblatt, 1897, Sp. 71.)

Horváth, J. Catalogus Bibliothecae Musei nat. Hungarici I. Incunabula. Budapest, 1895. (J. Kont: Revue critique, 1897, S. 249.)

Kanitz, F. Katechismus der Ornamentik. 5. verb. Aufl. Leipzig. (B.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 207.)

Katalog der Bibliothek des Baron Bruckenthal'schen Museums. 1. Heft. Hermannstadt, 1896. (M. P.: Centralblatt für Bibliothekswesen, 1896, S. 575.)

Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. Bd. 6. München, 1896. (β.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1399.)

Kautzsch, Rudolf. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Strassburg, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, No. 278. — W. L. S.: Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 107. — V.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 384.)

Keinz, Friedrich. Die Wasserzeichen des XIV. Jahrhunderts. München, 1896. (Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1532.)

Keller, Ph. Joseph. Balthasar Neumann. Würzburg, 1896. (J. D.: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 103.)

Kirstein, Anton. Aesthetik der Natur und Kunst. Paderborn, 1896. (L.: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 104. — Joseph Braun: Stimmen aus Maria-Laach, 1897, S. 86. — D.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 382.)

Knackfuss, H. und Max Gg. **Zimmermann.** Allgemeine Kunstgeschichte. Bd. 1. Bielefeld u. Leipzig, 1897. (v. Demmer: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 241.)

Koch, L. Beiträge zur Förderung des Kunstunterrichts auf den höheren Schulen. (Buchhold: Neue philol. Rundschau, 1896, No. 17.)

Kraus, Fr. X. Ein Sculpturwerk aus der Sammlung des Prof. Dr. F. X. K. Sep.-Abdr. Freiburg i. B., 1896. (Herman Grimm: Deutsche Litteraturzeitg., 1896, Sp. 1369.)

— Geschichte der christlichen Kunst. 1. Bd. Freiburg i. B., 1896. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1853. — d. W.: Römische Quartalschrift, 1896, S. 412. — Wilpert: Zeitschrift für kathol. Theologie, XXI, 2. — Johannes Ficker: Deutsche Litteraturzeitg., 1896, Sp. 1556. — Ficker:

Götting. gelehrte Anzeigen, 1897, S. 177. — C. v. L.: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 148.)

Künstler-Monographien. Hrsg. von H. Knackfuss. No. 2, 3, 6, 8. (v. Demmer: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 241.)

Kumm, K. Entwurf einer empirischen Aesthetik. Berlin, 1895. (M. Sch.: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VII, 1896, S. 288.)

Kupferstichkabinet, Das. Nachbildungen. 1. Jahrg. 1. Heft. Gr. Lichterfelde-Berlin, 1896. (Ludwig Michalek: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 47.)

Lafenestre, Georges et Eugène **Richtenberger.** La peinture en Europe: La Belgique. Paris. (G. F.: Archivio storico dell'arte, 1896, S. 399.)

— La peinture en Europe: Venise. Paris. (A. M.: Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 85. — H. de Curzon: Revue critique, 1897, S. 191.)

Lalanne, Ludovic. Brantome. Paris, 1896. (G. S.: Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 512.)

Lampe, Louis. Signatures et monogrammes des peintres. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 1897, S. 170.)

Lefèvre-Pontalis, E. L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons. Paris, 1896. (L. Regnier: Bulletin monumental, 1896, S. 268.)

Lefort, Paul et Henri **Hymans.** Les Musées de Madrid. Paris. (La Chronique des arts, 1897, S. 122.)

Lehfeldt, Paul. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. I. Amtsgerichts-Bez. Jena. (Dr. H. Bergner: Zeitschrift des Vereins f. Thüring. Gesch. u. Alterthumskunde, N. F,, X, S. 319.)

Leist, Friedrich. Notariats-Signete. Leipzig. (S.: Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 164.)

Leitschuh, F., A. **Seyboth** und S. **Hausmann.** Elsässische und Lothringische Kunst-Denkmäler. Strassburg, 1896. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 351.)

Leitschuh, Franz Friedrich. Giovanni Battista Tiepolo. Würzburg, 1896. (G. G.: Centralblatt der Bauverwaltung 1896, S. 480. — Schumann: Kunstwart, X. 1. — V.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 63.)

Leonardo da Vinci. Il codice Atlantico. Pubblicato della regia Accademia dei Lincei. Fasc. 9—10. Milano, 1896. (N . . . . . r.: Liter. Centralblatt, 1897, Sp. 55.)

Lippmann, Friedrich. Der Kupferstich. 2. Aufl. Berlin 1896. (La Chronique des arts, 1897, S. 6. — Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 156.)

Luthmer, Ferdinand. Romanische Ornamente und Baudenkmäler. Frankfurt a. M, 1896. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 349.)

Mancini, Girolamo. Venti Vite d'Artist di Giov. Batt. Gelli. Firenze, 1896. (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 353.)

Meiborg, R. Das Bauernhaus im Herzogthum Schleswig. Deutsch von Rich. Haupt. Schleswig, 1896. (C. Mühlke: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, S. 534.)

Melani, Alfredo. Manuale dell'ornatista. Milano, 1896. (J. S.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 101.)

Mielke, Robert. Volkskunst. Magdeburg, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 661.)

Molinier, E. Histoire générale des arts appliquées à l'industrie. I. Les ivoires. Paris, 1896. (Graeven: Götting. gelehrte Anzeigen, 1897, S. 345.)

— Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. II. Paris, 1896. (A. C.: La Chronique des arts, 1897. S. 134.)

Morelli, Giov. Della pittura italiana. Milano, 1897. (Marcel Reymond: La Chronique des arts, 1897, S. 98.)

Müntz, Eugène. Florence et la Toscane. Paris, 1897. (G. S.: Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 88. — Alfredo Melani: Arte e Storia, 1897, S. 11. — L'ami des monuments, 1896, S. 355.)

— Les tapisseries de Raphaël. Paris, 1897. (A. R.: Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 514.)

Neumann, Wilhelm. Karl August Senff. Reval, 1895. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 178.)

Neuwirth, Joseph. Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. Prag, 1897. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 61. — H. H.: La Chronique des arts, 1897, S. 185. — K. Lge.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 630.)

— Mittelalterliche Wandgemälde der Burg Karlstein. Prag, 1896. (J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 1897, S. 93, 215. — Jaro Springer: Sitzungsbericht

der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1897, VI. — Prof. Dr. W. A. Neumann: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 15. — K. Lge.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 630.)

Nève, Joseph. Quelques remarques à propos de la restauration des monuments d'art ancien. Bruxelles. (La Chronique des arts, 1897, S. 76.)

Niffle - Anciaux, Ed. Les Repos de Jésus et les Berceaux reliquaires. Nouv. édition. Namur, 1896. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 351.)

Nolhac, Pierre de et André **Pératé**. Le Musée National de Versailles. Paris, 1896. (J. L.: Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 349. — Henry Lemonnier: Revue critique, 1897, S. 175.)

Nuovo Bullettino di archeologia cristiana. Anno I. Roma, 1895. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1883.)

Oechelhäuser, A. v. Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. 2. Th. Heidelberg, 1895. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 223.)

Oettingen, Wolfgang von. Daniel Chodowiecki. Berlin, 1895. (J. S.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1677. — Ludwig Kaemmerer: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 374.)

Paulus, E. Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg. Stuttgart, 1896. (Pg.: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 25.)

Pfeifer, Hans. Das Kloster Riddagshausen. Wolfenbüttel, 1896. (Sch.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 381.)

Pick, Richard. Aus Aachens Vergangenheit. Aachen, 1895. (Herm. Keussen: Deutsche Litteraturzeitg., 1896, Sp. 1298.)

Quartalschrift, Römische, für christliche Alterthumskunde. 9. Jahrg. 4. Heft. Rom, 1895. (Funk: Deutsche Litteraturzeitg., 1896, Sp. 1126.)

Reber, F. v. und A. **Bayersdorfer.** Klassischer Skulpturenschatz. München. (M. Sch.: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 155. — Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 164. — T. S.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 438.)

Reymond, Marcel. La sculpture Florentine. Florence, 1897. (A. M.: Gazette des Beaux-Arts, 1897, S. 437.)

Ricci, Corrado. Antonio Allegri da Correggio. Uebersetzt von H. Jahn. Berlin, 1896/97. (H. Wölfflin: Deutsche Litteraturzeitg., 1897, Sp. 583.)

— La R. Galleria di Parma. Parma, 1896. (Paolo Fontana: Archivio storico dell' arte, 1897, S. 159.)

Robert-tornow, Walter. Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti, übersetzt. Hrsg. v. G. Thouret. Berlin, 1896. (A. P.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 98.)

Roeper, Adalbert. Deutsche Schmiedearbeiten aus fünf Jahrhunderten. München, (1896). (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 231.)

Sauerhering, F. Vademecum für Künstler und Kunstfreunde. 1. Thl. Stuttgart, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896. Sp. 1741. — Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 261.)

Saunier, Charles. Les Grands Prix de Rome. Paris. (La Chronique des arts, 1896, S. 331.)

Schäfer, Karl. Des Hieronymus Brauns Prospect der Stadt Nürnberg von 1608. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 105.)

Schlie, Friedrich. Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Schwerin, 1896. (C. B.: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VII, 1896, S. 287. — L. Dolberg: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 281. — A. Matthaei: Deutsche Litteraturzeitg., 1897, Sp. 624. — β.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 101.)

— Ueber Nikolaus Knüpfer. Schwerin, 1896. (Georg Minde-Pouet: Deutsche Litteraturzeitg., 1897, Sp. 464. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 182.)

Schlosser, Julius von. Giustos Fresken in Padua. [Jahrb. d. kunsthist. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserhauses.] Wien, 1896. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell'arte, 1896, S. 401.)

Schlumberger, G. L'épopée byzantine. Paris, 1896. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1897, S. 247. — F. Mazerolle: Gazette des Beaux - Arts, 1897, I, S. 261.)

Schmarsow, August. Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. I: Zur Frage nach dem Malerischen. Leipzig, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1710. — D.: Zeit-

schrift für christl. Kunst, 1896, Sp. 317. — Schumann: Kunstwart, X, 12.)

— Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. II: Barock und Rokoko. Leipzig, 1897. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 695.)

Schmidt, Robert. Das Rathhaus zu Zerbst. Zerbst, 1896. (Bm.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1802. — La Chronique des arts, 1896, S. 346. — D. Sch.: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 45.)

Schneeli, Gustav. Renaissance in der Schweiz. München, 1896. (Herman Grimm: Deutsche Litteraturzeitg., 1897, Sp. 96. — H. A. Schmid: Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1897, III.)

Schnittger, Dora. Der Dom zu Schleswig. Schleswig. (Th. V.: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 53.)

Schönbrunner, Jos., u. Jos. **Meder.** Handzeichnung alter Meister. 1. Bd. Wien. (C. v. L.: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 41.)

Schöne, Hermann. Apollonius von Kitium. Leipzig, 1896. (Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1351. — E. Dobbert: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 55. — Joh. Ilberg: Allgemeine Zeitung, München 1896, Beilage No. 211.)

Schricker, A. Kunstschätze in Elsass-Lothringen. Strassburg, 1896. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 350.)

Schubart, Friedr. Winfrid. Die Glocken im Herzogthum Anhalt. Dessau, 1896. (βς: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 195.)

Schubart, Martin. François de Théas Comte de Thoranc. München, 1896. (M. K.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 690. — M. Sch.: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 207 —; —rv: Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 109. — P. Marsop: Allgemeine Zeitung, München 1897, Beilage No. 298.)

Schultz, Alwin. Allgemeine Geschichte der bild. Künste. Lf. 7—15. (v. D.: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 17.)

Schweizer-Trachten, Die, vom XVII. bis XIX. Jahrh. nach Originalen. Dargestellt unter Leitung von F. J. Heierli. Zürich. (—f.: Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 108.)

Seidel, Paul. Friedrich d. Gr. und die französische Malerei. Berlin. (C. F.: Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, S. 348.)

Seidlitz, W. v. Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts. Leipzig, 1895. (M. Schmid: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 129. — Corn. Hofstede de Groot: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 376.)

Singer, Hans Wolfgang. Allgemeines Künstler-Lexikon. 3. Aufl. 3. Halbbd. Frankfurt a. M., 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 217.)

— Sammlung Lanna. Prag, 1895. (G.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 285.)

Skulpturen, Italienische, aus den königl. Museen zu Berlin, mit erklärend. Text von der Direktion der Sammlung. Berlin, E. Mertens, 1896. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, 1897, S. 155.)

Soullié, Louis. Les ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIXe siècle. (M.: La Chronique des arts, 1897, S. 66.)

Sponsel, Jean Louis. Die Abteikirche zu Amorbach. Dresden, 1896. (A. v. Oe: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 72.)

— Sandrarts Teutsche Akademie. Dresden, 1896. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell'arte, 1896, S. 464.)

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 4. Aufl. Leipzig. (A. R.: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 79. — K.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 141. — Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 16. — P. J. Meier: Neue philol. Rundschau, 1897, No. 10.)

Steinbrecht, C. Die Wiederherstellung des Marienburger Schlosses. Berlin, 1896. (G.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 380.)

Stückelberg, E. A. Reliquien und Reliquiare. Zürich, 1896. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 351.)

Stuhlfauth, Georg. Die altchristliche Elfenbeintechnik. Freiburg i. B., 1896. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 501. — Graeven: Götting. gelehrte Anzeigen, 1897, S. 50. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 94.)

Supino, J. B. Il Camposanto di Pisa. Firenze, 1896. (H. Thode: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 67. — Arte e Storia, 1896, S. 165.)

Tikkanen, J. J. Die Psalterillustration im Mittelalter. Bd. I, Heft 1. Helsing-

fors, 1895. (E. Dobbert: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 472. — d. W.: Römische Quartalschrift, 1896, S. 414. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 373.)

Uhde, Konstantin. Braunschweiger Baudenkmäler. Serie III. Braunschweig, 1896. (G.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 381.)

Upmarck, Gustav. Die Architektur der Renaissance in Schweden. Lfg. 1. Berlin, 1897. (—d.: Centralblatt der Bauverwaltung, 1897, S. 216.)

Uzielli, Gustavo. Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Torino, 1896. (Nino Smiraglia Scognamiglio: Archivio storico dell'arte, 1896, S. 461.)

Venturi, Adolfo. Le vite de' piu eccellenti pittori etc. scritte da M. S. Vasari. I. Gentile da Fabriano e il Pisanello. Firenze, 1896. (G. Gronau: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 156. — Paolo Fontana: Archivio storico dell'arte, 1897, S. 160.)

Vöge, Wilhelm. Raffael und Donatello. Strassburg, 1896. (R.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 62.)

Vorländer, O. und R. **Borrmann.** Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien. 1. Lfg. Berlin, 1897. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 31.)

Voullième, E. Die Incunabeln der K. Universitäts-Bibliothek zu Bonn. Leipzig, 1894. (W. Molsdorf: Deutsche Litteraturzeitg., 1896, Sp. 1129.)

Walchegger, Joh. Der Kreuzgang am Dom zu Brixen. Brixen, 1895. (Auguste Marguillier: La chronique des arts, 1897, S. 331.)

Weale, J. Gerard David. (Jules Helbig: Revue de l'art chrétien, 1897, S. 47.)

Weber, Paul. Die Wandgemälde zu Burgfelden. Darmstadt, 1896. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1478. — Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 304. — Friedr. Schneider: Katholik, 1896, II, 4. — Aloys Schulte: Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins, 1896, S. 252. — Keppler: Litterar. Rundschau von Herder, 1896, No. 11, Sp. 344. — P. K.: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 281.)

— Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart, 1894. (H. Lambel: Euphorion, IV, 1. — Creizenach: Jahresbericht für neuere deutsche Litteraturgeschichte, V, II, 4ª.)

Weisbach, Werner. Der Meister der Bergmann'schen Officin. Strassburg, 1896. (Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 383. — P. K.: Archivio storico dell'arte, 1896, S. 466. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 278.)

— Die Basler Buchillustration. Strassburg, 1896. (Edmund Braun: Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 350. — P. K.: Archivio storico dell'arte, 1896, S. 466. — Rudolf Kautzsch: Centralblatt für Bibliothekswesen, 1897, S. 38. — H. W: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 278.)

Wickhoff, Franz und Wilhelm von **Hartel.** Die Wiener Genesis. Wien, 1895. (Franz Winter: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 47.)

Wilpert, J. Fractio panis. Freiburg i. B., 1895. (Ficker: Götting. gelehrte Anzeigen, 1896, S. 685.)

Wintterlin, August. Württembergische Künstler. Stuttgart, 1895. (H. Weizsäcker: Deutsche Litteraturzeitg., 1896, Sp. 1137 —; —r.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1741.)

Woermann, K. Handzeichnungen alter Meister im kgl. Kupferstichkabinet zu Dresden. München, 1896. (E. M.: La chronique des arts, 1896, S. 294. — Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 69. — Max J. Friedländer: Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1897, III. — W. v. Seidlitz: Allgemeine Zeitung, München, 1896, Beilage No. 215.)

— Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Grosse Ausgabe. 3. Aufl. Dresden, 1896. (Dr. Th. v. Frimmel: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 198.)

Wolff, K. und R. **Jung.** Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M. Frankfurt, 1896. (H. Kelleter: Korrespondenzblatt der Westdeutsch. Zeitschrift, 1897, Sp. 20. — Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, S. 576.)

Wormstall, Albert. Jodocus Vredis. Münster, 1896. (H. St.: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1897, No. 1.)

Zschille, R. und R. **Forrer.** Die Steigbügel in ihrer Formenentwicklung. Berlin, 1896. (H. St.: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1897, No. 1.)

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.** *)

(Vom 1. Juni bis 30. September 1897.)

Theorie und Technik. Aesthetik.

Amateur d'oeuvres d'art, paraît régulièrement du 1er au 5 et du 15 au 20 de chaque mois. 1re année. No. 1. 2 avril 1897. 4°. à 3 col., 8 p. avec. grav. Paris, imp. Troublé. Abonnement annuel fr. 10.—.

Audran, Girard. Die Proportionen des menschlichen Körpers. Mit Massangaben dargestellt nach den berühmtesten Antiken. Neu hrsg. v. C. Fenner. Billige Volks-[Umschlag-]Ausg. F°. 28 Taf. m. 1 Bl. Text. Zürich (1895), Art. Institut Orell Füssli. M. 3.—.

Bayer, Josef. Ueber den Stil in den bildenden Künsten. (Monatsblatt d. Wissenschaftl. Club, Wien, 1897, 7.)

Berdyczewski, Dr. M. J. Ueber den Zusammenhang zwischen Ethik und Aesthetik. (= Berner Studien zur Philosophie und ihrer Geschichte, hrsg. v. Prof. Dr. Ludw. Stein, IX. Bd.) gr. 8°. 57 S. Bern, Steiger & Co. M. 1.75.

Berger, Maler Ernst. Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik. III. Folge. Quellen und Technik der Fresko-, Oel- u. Tempera-Malerei des Mittelalters von der byzantinischen Zeit bis einschliesslich der „Erfindung der Oelmalerei" durch die Brüder van Eyck. Lex.-8°. XII, 281 S. m. 16 Abbildgn. München, G. D. W. Callwey. M. 7.—.

Borgogelli, G. Prospettiva lineare teorico-pratica. Roma, tip. Innocenzo Artero, 1897. 16°. p. 114. L. 5.50.

Brockdorff, Rolf von. Betrachtungen über die Technik der graphischen Künste. (Allgemeine Zeitung, München, 1897, Beil. No. 176.)

Büttner Pfänner zu Thal, Prof. Dr. Handbuch über Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Oelgemälde nach den neuesten Forschungen. [Aus: „Techn. Mitteilgn. f. Malerei".] 8°. 60 S. München, Staegmeyr. M. 1.—.

C. A proposito dei restauri degli antichi dipinti. (Arte e Storia, 1897, S. 110.)

Charaux, C. C. L'Art et la Pensée; par C. C. C., professeur honoraire de philosophie. In-8°, 44 pages. Grenoble, imprimerie Allier. [Extrait du Bulletin de l'Académie delphinale (4e série, t. 10).]

Czike, Franz. Az aquarell festészetről. Kézikönyv műkedvelők és tanuló ifjuság számára. [Aquarellmalerei.] 8°. 84 S. Budapest, Otto Nagel jun. fl. 1.50.

Deike, Wilh. Die ästhetischen Lehren Trendelenburg's. Programm des Gymnasiums zu Helmstedt. 4°. 33 S.

Demarquet-Crauk, N. Dessin de paysage. Notions de perspective appliquée aux croquis rapides de vues d'après nature; par N. D.-C., professeur à l'Ecole spéciale militaire de Saint-Cyr. 2e édition. In-16, 70 p. avec grav. Bar-le-Duc, impr. Facdouel. Paris, libr. Nony et Ce.

Dessoir, Max. Beiträge zur Aesthetik. (Archiv f. system. Philosophie, III, 3.)

Detzel. Ueber Gemälde-Restaurationen. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 23.)

---

*) *Die Mittheilung der in entlegeneren Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze wird erbeten unter dieser Adresse:*

Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar der Königlichen Museen, Berlin C., am Lustgarten.

Forel, Eug. Guide pratique de dessin et de perspective, à l'usage des instituteurs, des institutrices, et spécialement des aspirants et aspirantes aux brevets de capacité; par E. F., professeur diplômé de Cluny. 2e édition, revue et corrigée. In-8⁰, 180 pages avec figures. Châteauroux, imprim. Majesté et Bouchardeau. Paris, lib. Hatier.

Frimmel, Dr. Thdr. v. Kleine Galeriestudien. Neue Folge. V. Lfg. Zur Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens. gr. 8⁰. VIII, 84 S. m. 11 Abbildgn. Leipzig, G. H. Meyer. M. 3.—.

Geffroy, Gustave. La Vie artistique, 5e série. (Les Barbares; les Femmes artistes; Eugène Carrière; la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la Gravure à l'Ecole des beaux-arts; Opinion d'un évadé; Trois compositions de Puvis de Chavannes; l'Affiche morale; Un musée Rembrandt; De Paris à Berlin; Salons de 1896 et de 1897; Lithographie de Fantin-Latour.) In-18, 414 pages. Paris, impr. P. Dupont; librairie Floury. 5 francs.

Griveau, Maurice. Une nouvelle conception de la beauté. In-8⁰, 18 p. avec fig. Evreux, imp. Hérissey. Paris, imprimé pour l'auteur. [Extrait de la Revue générale internationale, scientifique, littéraire et artistique (avril 1897).]

Gronau, Georg. Ueber den Wechsel des Kunsturtheils. (Das Atelier, 1897, Heft 17.)

Guyau. L'Art au point de vue sociologique. 4e éditition. In-8⁰, LI, 387 pages. Saint-Cloud, imp. Belin frères. Paris, librairie F. Alcan. 7 fr. 50.

Hagen, Luise. Die Nadel-Künste. Theoretischer Leitfaden der Kunsthandarbeiten. gr. 8⁰. 104 S. m. Abbildgn. Berlin, Verlag d. christl. Zeitschriftenvereins. Geb. M. 2.—.

Hartung, Johann Friedrich. Seele, Kunst und Leben! gr. 8⁰. 49 S. München, A. Buchholz. M. 1.20.

Hesse, Frédéric. La Chromolithographie et la Photochromolithographie; par F. H., directeur technique des ateliers lithographiques de l'Imprimerie nationale de Vienne. Edition française, revue et augmentée par Albert Mouillot, rédacteur à la Revue des industries du livre, et Georges Lequatre, professeur à l'Ecole municipale Estienne. In-8⁰, VIII, 262 p. avec fig. Paris, imprimerie Muller. 15 fr.

Hildebrandt, C. Ueber die Ausbildung des Kunstsinnes auf den höheren Lehranstalten insbesondere durch Geometrie und Zeichnen. Programm der Realschule in Braunschweig. 4⁰. 27 S.

Hirth, Geo. Aufgaben der Kunstphysiologie. 2. Aufl. Mit 17 Illustr. gr. 8⁰. VIII, 622 S. München, G. Hirth. M. 6.—.

Klinghardt, Jul. Die Berücksichtigung der bildenden Kunst beim Unterrichte in der Geschichte und Erdkunde der mittleren Classen des Gymnasiums. 2. Th. Programm des Gymnasiums zu Altenburg. 4⁰. 28 S.

Lapparent, A. de. Le Rôle du dessin dans l'éducation moderne; par A. de L., membre de l'Académie des sciences. In-8⁰, 18 p. Dunkerque, imp. Chiroutre-Gauvry.

Leynardi, L. La scienza del bello in rapporto con la concezione biologica e sociologica dell'arte. Genova, tip. di Angelo Ciminago, 1897. 8⁰. p. 40. [Estr. dal Giornale della società di letture e conversazioni scientifiche, 1897, fasc. I.]

Liesegang, F. Paul. Sciopticon. Einführung in die Projections-Kunst. 2. Aufl. gr. 8⁰. VII, 86 S. m. Abbildgn. Düsseldorf, E. Liesegang, M. 1.—.

Madiera, K. Ant. Rozpravy z oboru esthetiky. [Aesthetische Abhandlungen.] Lex.-8⁰. 187 S., Prag, Dr. Fr. Bačkovský, 1896. fl. —.80.

Martha, Constant. La Délicatesse dans l'art; par C. M., membre de l'Institut. 3e édition. In-16, IV, 327 p. Coulommiers, imprimerie Brodard. Paris, librairie Hachette et C . 3 fr. 50 cent. [Bibliothèque variée.]

Mayer, Ed. v. Schopenhauer's Aesthetik und ihr Verhältniss zu den ästhetischen Lehren Kant's und Schelling's. Inaug.-Dissertation, Halle-Wittenberg. 8⁰. 42 S.

— Schopenhauers Aesthetik und ihr Verhältnis zu den aesthetischen Lehren Kants und Schellings. (= Abhandlungen zur Philosophie u. ihrer Geschichte, hrsg. v. Benno Erdmann, 9. Heft.) gr. 8⁰. VII, 82 S. Halle, M. Niemeyer. M. 2.—.

Müller, Dr. Jos. Die Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. gr. 8⁰. III, 271 S. Mainz, F. Kirchheim. M. 5.—.

Nelson, Jul. Ueber die Behandlung der Kunstgeschichte im Gymnasialunterricht. Programm des Kaiser Wilhelm-Gymnasiums zu Aachen. 4⁰. 59 S.

Noyette, M. De. La parfaite harmonie que nous constatons, dans les monuments du moyen-âge, entre l'architecture, la sculpture et la peinture, ne prouve-t-elle pas qu'il y avait unité de sentiments artistiques et entente préalable entre l'auteur du projet et les autres artistes? (Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, t. XI, 2ᵉ partie.)

Poynter, Sir Edward J. Lectures on Art. 4th and Enlarged ed., with Photogravure Portrait. 8vo, 344 p. Chapman and Hall. 9/.

Puglisi, Pico Mario. Vita, scienza ed arte. (Accademia dafnica di scienze, lettere ed arti in Arcireale: atti e rendiconti, vol. IV.)

P. W. Bilderrahmen. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 422.)

Schmid, Hans Seb. Kunst-Stil-Unterscheidung. Für Laien, Kunstfreunde, Gewerbsleute etc. Baukunst, Ornamentik, Bildhauerei, Kunstgewerbe. 22 Stilarten, 240 Illustr. 3. Aufl. gr. 8⁰. 44 S. München, H. Lukaschik. M. 1.25.

Sulger-Gebing, Priv. Doz. Dr. Emil. Die Brüder A. W. u. F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. Mit ungedruckten Briefen und Aufsätzen A.W.Schlegels.(=Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte. Hrsg. v. Prof. Dr. Frz. Muncker. III.) gr. 8⁰. VII, 199 S. München, C. Haushalter. M. 3.80.

Vegetti, Enr. Prospettiva lineare speculativa e pratica. II (La teoria delle ombre o quella dei riflessi). Milano ditta Calcaterra Luigi edit. (tip. Lombardi di Marino Bellinzaghi), 1897. 8⁰ fig. p. XI, 209, con tavola. L. 6.

Volbehr, Th. Pietät für kunstgewerbliche Arbeiten. (Zeitschrift f. Innendecoration, 1897, Juni.)

Wechniakoff, Théodore. Typologie anthropologique des arts et des sciences. Essai d'étude scientifique sur les différents types humains productifs dans les arts et dans les sciences. 8⁰. 47 p. Bruxelles, H. Lamertin (imprimerie P. Weissenbruch). 1897. fr. 2.—.

Wölfflin, Heinrich. Wie man Skulpturen aufnehmen soll. II. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 294.)

Zimmermann, M. G. Gründung eines kunsthistorischen Instituts in Florenz. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 510.)

Zsilinszky, Michael. A széptan előcsarnoka. A szépet kedvelő tanuló ifjuság és általában minden müveltek számára. 2. bővitett képes kiadás. [Aesthetik.] 8⁰. V, 137, II S. Budapest, R. Lampel. fl. 1.50.

Kunstgeschichte.

Barbier de Montault, X. Artistes Milanais, au XIVᵉ siècle. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 408.)

Bastelaer, D. A. Van. Mémoires archéologiques, par D. A. V. B., officier de l'ordre de Léopold, etc., Tome VII: Le cimetière franc de Fontaine-Valmont, plusieurs cimetières francs à Thuillies, pavement mosaïque en petits carreaux céramiques du XIIᵉ siècle trouvé à Ragnies, la Sambre archéologique, cimetière belgo-romain à Obaix. Avec 7 planches dont 1 chromolithographiée grand in f⁰, et 12 gravures dans le texte. 8⁰. 190, 98, 38, 134 p. Bruxelles, imprimerie G. Deprez, 1897. fr. 5.50.

Beckett, F. Renaissancen og Kunstens Historie i Danmark. Studier i de bevarede Mindesmærker. 244 S. i 8⁰. (Frimodt.) Kr. 4.

Benoit, François. L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les Doctrines; les Idées; les Genres; par F. B., agrégé d'histoire. In-4⁰, XII, 460 p. avec 76 figures. Chartres, imp. Durand. Paris, lib. May.

Bourgeois, C. E. Le. Les martyrs de Rome d'après l'histoire et l'archéologie chrétiennes. T. 1. Les Martyrs des Voies Nomentane et Tiburtine. Ouvrage honoré de l'approbation de Mgr. l'Archevêque d'Aix. 8⁰. XXXI, 417 p. Paris, Lamulle et Poisson, 1897.

Bulič. Scavi nell' antico cemetero di Manastirine. (Bulletino di Archeologia e storia Dalmata, XX, 5, 6.)

Caprin, Giuseppe. Il trecento a Trieste gr. 8⁰, 258 S. m. z. Tl. farb. Abbildgn. u. 2 Taf. Triest, F. H. Schimpff. M. 6.—.

Czimer, Karl. A müvelődés és müvészet története. Mindkét nembeli ifjuság számára. [Kultur- u. Kunstgeschichte.] 8⁰. 192 S. Budapest, Franklin-Gesellschaft. fl. 2.—.

Denkmäler der Kunst, Architektur, Skulptur und Malerei. Zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges von dem ersten künstler. Versuche bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Bearb. v. DD. W. Lübke u. C. v. Lützow. 8. Aufl. Pracht-Ausg. (In 36 Lfgn.) 1. Lfg. qu. F⁰. (8 Stahlst. und 1 Farbdr.) Stuttgart, P. Neff Verl. M. 2.—; Klassiker-Ausg. (8 lith. Taf. u. 1 Farbdr.) M. 1.—.

Du Jardin. L'art flamand. Les artistes anciens et modernes, leur vie et leurs oeuvres. Tome III, livr. 8—22.

Dumoulin, Maurice. Le Mouvement historique et archéologique en Roannais. In-8⁰, 19 p. Saint-Denis, imp. Bouillant. Paris, lib. Champion. [Extrait de la Correspondance historique et archéologique (année 1897).]

Forcella, V. e E. **Seletti.** Iscrizioni cristiani in Milano anteriori al IX secolo, edite a cura di V. F. e di E. S. 8⁰. XXX, 275 S. mit Abbildgn. Codogno, Tipografia Editrice A. G. Cairo, 1897.

Gatta, avv. Lod. Milano e i nomi delle sue vie; personaggi illustri e benemeriti; momenti storici. Milano, fratelli Bocca edit. (tip. Capriolo e Massimino), 1897. 16⁰. 579 p. L. 5.—. [II, 7: Architetti, ingegneri; 8: Tipografi; 9: Pittori, scultori.]

Griveau, Maurice. L'Histoire naturelle des arts. In-8⁰, 16 pages. Evreux, imprimerie Hérissey. Paris, imprimé pour l'auteur.

Gruyer, Gustave. L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este, 2 vol. In-8⁰. T. Ier VIII, 723 p.; t. 2, 683 p. Paris, imprim. et librairie Plon, Nourrit et Ce. 20 fr.

G. S. Les Artistes à la Bastille. (La Chronique des arts, 1897, S. 225.)

Gurlitt, Cornelius. Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen. Archivalische Forschungen. II. Hft. gr. 8⁰. II, 100 S. Dresden, Gilbers. M. 3.—.

Haupt, Richard. Heidnisches und Fratzenhaftes in nordelbischen Kirchen. (Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 209.)

Jelić, L. Scavi nell' antico cemetero cristiano di Marusinac. (Bulletino di Archeologia e storia Dalmata, XX, 5, 6.)

Kaufmann, Karl Maria. Die altchristliche Vorstellung vom himmlischen Paradiese nach den Denkmälern. (Der Katholik, 3. Folge, 16. Bd., Juli.)

Künstler-Lexicon, Allgemeines. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler. 3. Aufl. hrsg. v. Hans Wolfgang Singer. 5. Halbbd. gr. 8⁰. (3. Bd. S. 1—256.) Frankfurt a. M., Literar. Anstalt. M. 5.60.

Kuhn, A. Kunst-Geschichte. 10. Lfg. Einsiedeln, Verlags-Anstalt Benziger. M. 2.—.

Lübke, W. Kunsthistorien. (Tredie Udgave.) 3—6 Hefte, 96 S. og 6 Billede. 4⁰. Nordiske Forlag. à Ore 50.

Millet, Gabriel. „Gustave Schlumberger. L'Épopée byzantine à la fin du Xe siècle. Jean Tzimiscès; les Jeunes Années de Basile II, le tueur de Bulgares (969—989). Hachette, 1896, VI, 800 p.“ In-8⁰, 6 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. [Extrait de la Revue historique (t. 3, année 1897).]

Mourier, J. L'Art au Caucase. Deux brochures in-8⁰ avec grav. Première partie: Art religieux; la Sculpture, pages 27 à 42; deuxième partie: Arts industriels; la Bijouterie et la Glyptique, p. 13 à 38. Paris, imprimerie Chaix; lib. Maisonneuve. 1896.

Nielsen, Ch. V. Der Löwe in der Kunst der alten Zeit. [In dänischer Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1897, 3.)

Pazaurek, G. E. Erinnerungen an Kaiser Joseph II. (Mittheilungen des Nordböhm. Gewerbe-Museums, XV, 2.)

Philippi, Adf. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. No. 2. Die Kunst der Renaissance in Italien. 2. Buch. Die Frührenaissance in Toskana und Umbrien. gr. 8⁰. (VIII u. S. 113—312 m. 95 Abbildgn.) Leipzig, E. A. Seemann. M. 3.—. No. 3. Die Kunst der Renaissance in Italien. 3. Buch. Der Norden Italiens bis auf Tizian. Mantegna-Giorgione-Palma Vecchio. (VIII u. S. 313—416 m. 59 Abbildgn.) M. 2.—. No. 4. Die Kunst der Renaissance in Italien. 4. Buch. Die Hochrenaissance. 1. Lionardo da Vinci u. seine Schule. (VIII u. S. 417—512 m. 58 Abbildgn.) M. 2.—.

Richter, Jean Paul. Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Ausgewählte Texte über die Kirchen, Klöster, Paläste, Staatsgebäude und andere Bauten von Konstantinopel. (= Quellenschriften für Kunstgeschichte, begründet von Rud. Eitelberger v. Edelberg, fortgesetzt von A. Ilg. Neue Folge. VIII. Bd.) gr. 8⁰. LIII, 432 S. Wien, C. Graeser. M. 9.—.

Robert, Karl. Römisches Skizzenbuch aus dem 18. Jahrh. im Besitz der Frau Generalin v. Bauer geb. Ruhl zu Kassel. (= 20 Hallisches Winckelmanns-Programm.) gr. 4⁰. 80 S. m. 31 Textabbildgn. Halle, M. Niemeyer. M. 12.—.

Sauerhering, Dr. F. Vademecum für Künstler und Kunstfreunde. Ein systematisch nach Stoffen geordnetes Verzeichnis der bedeutendsten Malerwerke aller Zeiten. 2. Tl.: Genrebilder. gr. 8⁰. VIII, 110 S. Stuttgart, P. Neff Verl. M. 3.—.

Schultz, A. Geschichte der bildenden Künste. 17.—18. Lfg. Berlin, Histor. Verl. Baumgärtel. à M. 2.—.

Sprawozdania Komisyi do badania historyi sztuki w Polsce, tom VI zesz 1. [Berichte der Commission zur Forschung der Kunstgeschichte in Polen.] Roy.-4⁰. 82 u. XXIII S. mit 5 Taf. u. 96 Abbildgn. im Text. fl. 3.—.

Symonds, John Addington. Renaissance in Italy: The Fine Arts. New ed. Cr. 8vo, XVI, 391 p. Smith, Elder and Co. 7/6.

Weilbach, P. Nyt dansk Kunstner-Lexikon. 20 Heft. 68 S. 8⁰. Gyldendal. Kr. 1.—.

Wornicke, Dr. E. Zur österreichischen Künstlergeschichte. (Mittheilungen d. k. k. Central-Commission, XXIII, 1897, S. 162.)

Architektur.

Aleandri, V. Restauri al vecchio Duomo di S. Severino Marche. (Arte e Storia, 1897, S. 126, 133, 149.)

Architecture: a Monthly Magazin. Ed. M. I. Dudley. Vol. I. 619 Illustr. 4⁰. p. 560 half-mor. 15 sh. 6 d.

Aufleger, Archit. Otto. Mittelalterliche Bauten Regensburgs, photographisch aufgenommen v. A. Mit geschichtl. Einleitung von Conserv. Dr. G. Hager. 2. Abtlg. F⁰. 25 Lichtdr.-Taf. München, L. Werner. In Mappe M. 20.—.

Baccini, Gius. Le ville medicee di Cafaggiolo e di Trebbio in Mugello, oggi proprietà Borghese di Roma: cenni storici. Firenze, tip. Baroni e Lastrucci, 1897. 16⁰. 188 p.

Bach, Max. Wer war der Meister des Otto Heinrichsbaues? (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 521.)

Baudenkmale, Die, in der Pfalz, gesammelt u. hrsg. v. der pfälz. Kreisgesellschaft des bayer. Architecten- u. Ingenieur-Vereins. 23.—25. Lfg. (4. Bd., 2. Lfg., u. 5. Bd., 4. u. 5. Lfg.) 4⁰. (4. Bd. S. 49—82 u. 5. Bd. S. 119—203 m. Abbildgn.) Ludwigshafen, (A. Lauterborn). à M. 2.—.

Baukunst, Die, des Islam. (Deutsche Bauzeitung, 1897, 43.)

Baukunst, Die, Spaniens, in ihren hervorragendsten Werken dargestellt. 9. Lfg. Nachtrag von D. Pedro de Madrazo. 1. Lfg. gr. F⁰. 32 Lichtdr.-Taf. Dresden, Gilbers. In Mappe M. 25.—.

Bergner, Heinrich. Die Anfänge der kirchlichen Baukunst in Thüringen. (Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, II, 1897, S. 53.)

Bonanni, avv. Giov. Il palazzo Farnese in Ortona a Mare, Margherita d'Austria. Lanciano, Rocco Carabba tip. edit., 1897. 8⁰. p. 48, con due tavole. [Edizione fuori commercio.]

Branet, Alphonse. Le Château de Meilhan; le Portrait de Bernard d'Aspe et de sa famille par Philippe de Champagne. Communications faites à la Société archéologique du Gers par A. B. In-8⁰, 23 p. Auch, imp. Foix.

Brücke, Die, Alexanders III. in Paris. (Deutsche Bauzeitung, 1897, 41.)

Casa, Em. La cittadella di Parma. Parma, tip. Luigi Battei, 1897. 8⁰ fig. p. 101. [Estr. dall'Archivio storico per le provincie parmensi, vol. III (anno 1894).]

C. G. Die Marienkirche in Pirna. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, 1897, 5.)

Chénard, Ludovic. Restauration du palais des Papes, conférence donnée au Grand-Théâtre d'Avignon, le 25 avril 1896. In-16, 56 p. Avignon, impr. Millo et Ce.

Chini, Gius. Il palazzo municipale di Rovereto: note storico-descrittive. Rovereto, tip. Roveretana (ditta V. Sottochiesa), 1897. 8⁰. p. 58. [Per le nozze di Antonio Piscel con Enrichetta Sant'Ambrogio.]

Clausse, G. Les Cosmati et l'église de Ste-Marie à Civita-Castellana. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 271.)

Crespellani, A. Chiesa di S. Maria in Castelvetro detta chiesa vecchia. (Arte e Storia, 1897, S. 147.)

Curzon, Henri de. Le Donjon de Châtillon-sur-Loing (Loiret). In-8⁰, 16 pages avec

grav. Fontainebleau, imprimerie Bourges. [Tiré à 50 exemplaires. Extrait des Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais (1897).]

Dachler, A. Das Bauernhaus in Niederösterreich und sein Ursprung. Mit 3 Taf. u. 1 Karte. [Aus: „Blätter d. Vereines f. Landeskunde v. Niederösterr."] gr. 8⁰. 55 S. Wien, L. W. Seidel & Sohn. M. 1.20.

Delassus, Henri. Iconographie de la basilique de Notre-Dame-de-la-Treille et Saint-Pierre; par M. H. D., premier chapelain de Notre-Dame-de-la-Treille. In-4⁰ à 2 col., 22 p. Lille, imp. Desclée, de Brouwer et Cᵉ. [Extrait de la Revue de l'art chrétien (5ᵉ et 6ᵉ livraisons, 1895).]

Denkmäler der Baukunst. Zusammengestellt, gezeichnet u. hrsg. vom Zeichen-Ausschuss der Studierenden (früher Autographieen - Kommission) der königl. techn. Hochschule zu Berlin, Abteilg. f. Architektur. Tl. II—V. gr. F⁰. Berlin, W. Ernst & Sohn in Komm. In Mappe M. 122.—. [II: Altchristliche u. romanische Baukunst. Nachtrag: Romanische Profanbauten. 88 Taf. m. 2 S. Text. M. 38.—; III: Gothische Baukunst in Frankreich u. Deutschland (England, Italien u. Spanien). 84 Taf. M. 36.—; IV: Baukunst der Renaissance in Italien, Spanien u. Frankreich. 72 Taf. M. 32.—; V: Baukunst der Renaissance in Belgien, Holland, England, Dänemark u. Schweden. 36 Taf. m. 2 S. Text. M. 16.—.]

Deon, B. A. Ornamenti nelle facciate del duomi di Lugano e di Como. (Arte italiana decorativa, 1897, No. 5, S. 37.)

Durm, Dr. Josef. Die Ausschmückung der Hoffaçade vom Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1897, S. 334.)

— Ein Fund auf dem Heidelberger Schlosse. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1897. S. 410.)

Ebe, Archit. Gust. Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen seit der griechischen Antike. Ein Lehrbuch der Dekorationssysteme f. das Aeussere und Innere. (In 8 Thln.) VI. Spätrenaissance u. 1. Barockperiode. gr. 4⁰. (2. Bd. III u. S. 145—317 m. 136 Abbildgn.) Berlin, W. & S. Loewenthal. M. 14.—.

Enlart, C. Quelques monuments d'architecture gothique en Grèce. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 309.)

Eude, Emile. Etudes d'architecture en Portugal. De l'influence française dans le style manuélin, par. M. E. E., architecte. In-8⁰, 16 pages et 3 planches. Paris, Impr. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1896).]

Eyrich, Theod. Für die Vorplätze der alten Nürnberger Häuser. (Zeitschrift f. Innendecor., 1897, Aug.)

Gabeau, Alfred. Le Beffroi municipal d'Amboise (1495—1502); par A. G., inspecteur de la Société archéologique pour le canton d'Amboise. In-8⁰, 15 p. Tours, imp. Bousrez.

Gallet. Église Saint-Louis de Versailles (succursale, paroisse et cathédrale); par le chanoine G., archiviste diocésain, vice-président de la commission départementale des antiquités et arts de Seine-et-Oise. Grand in-8⁰, VI, 136 p. avec grav. Versailles, imprimerie et librairie Lebon.

Giorgi, Cosimo de. La cappella di S. Marco in Lecce. (Arte e Storia, 1897, S. 116.)

Gladbach, weil. Prof. Ernst. Der Schweizer Holzstil in seinen kantonalen u. konstruktiven Verschiedenheiten vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands. 3. Aufl. wohlf. Ausg. I. u. II. Serie in 1 Bde. F⁰. (IV, 30 u. 36 S. m. Abbildgn. u. 61 Taf.) Zürich, C. Schmidt. M. 40.—.

Goeppinger, W. Landshut und die Trausnitz. (Deutsche Bauzeitung, 1897, 38 ffg.)

Halm. Das Schloss Brühl bei Köln. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1897, 9.)

Hann, F. G. Die Kirche St. Heinrich zu Görtschach, Filiale von St. Jakob in Förolach. (Carinthia, I, 4.)

— Die Nicolai - Stadtpfarrkirche zu Strassburg im Gurkthale. (Carinthia, I, 4.)

— Kunstgeschichtliche Betrachtungen über das fürstbischöfliche Schloss zu Strassburg im Gurkthale. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, XXIII, 1897, S. 139.)

Hartel, weil. Dombaumstr. Aug. Architektonische Details und Ornamente der kirchlichen Baukunst in den Stylarten des Mittelalters. Mit kunsthistor. Text v. Doz. Dr. D. Joseph. 3. Aufl. 110 Taf. (In 10 Lfgn.) 7—10.

Lfg. gr. F⁰. (44 Lichtdr.-Taf. m. 16 Sp. Text.) Berlin, B. Hessling. à M. 8.—.

Hartung, Reg.-Baumstr. Doz. Hugo. Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland in photographischen Orig.-Aufnahmen. 2. Lfg. gr. F⁰. 25 Lichtdr.-Taf. m. 2 S. Text. Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 25.—.

Herluison, H. et P. **Leroy.** L'Architecte Delagardette; par MM. H. H. et P. L., membres de la Société des amis des arts d'Orléans. In-8⁰, 19 p. et planches. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cᵉ. Orléans, lib. H. Herluison, 1896.

Huet, Julien. Notre-Dame-de-la-Brossardière. Notice historique par l'abbé J. H. In-8⁰, 45 p. et grav. Fontenay-le-Comte, imprimerie Gouraud.

Junghändel, Arquit. Max. La arquitectura de España estudiata en sus principales monumentos. Texto sumario por D. Pedro de Madrazo. Lex.-8⁰. 91 S. Dresden, Gilbers. M. 5.—.

Keller, J. Der Dom in Bamberg. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1897, 6.)

Keppler, Professor. Der romanische Kirchenbau. (Archiv. f. christl. Kunst, 1897, S. 61, 73.)

Kimbel, M. Schloss Sanct Catharine in Oberkrain. (Zeitschrift f. Innendecoration, 1897, Juni.)

Krebs. Baumeister der deutschen Frührenaissance. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1897, S. 365.)

Lambin, Émile. La Cathédrale d'Auxerre. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 383.)

Lanz, G. Die Restauration der Sacristei des Stiftes Heiligenkreuz. (Monatsbl. d. Alterthums-Ver., 1897, 5.)

Litte-Nelio. Aus Brescia. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1897, 5.)

Lucas, Charles. François Blondel à Saintes, à Rochefort et aux Antilles (1665—1667); par M. C. L., architecte, membre de la Société française d'archéologie. In-8⁰, 18 pages. Caen, imp. et lib. Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixante et unième congrès archéologique de France.]

Luthmer, F. Das deutsche Wohnhaus der Renaissance. (Die Baukunst, hrsg. v. R. Borrmann u. R. Graul, Heft 1.)

m. Accord über Erbauung der Stiftskirche in Homburg vom Jahr 1706. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 25.)

Mackenzie F. u. A. **Pugin.** Gothische Architekturen, nach alten Bauwerken zu Oxford aufgenommen und gezeichnet. 64 Taf. 2—6. Lfg. gr. 4⁰. (53 Taf.) Berlin, B. Hessling. à M. 3.—.

Magenta, Car. La certosa di Pavia. Milano, fratelli Bocca edit. (Pavia, tip. della ditta fratelli Fusi), 1897. 4⁰. p. LXXXIII, 489, con trenta tavole. L. 60.

Malaguzzi Valeri, Francesco. La chiesa e il convento di S. Domenico a Bologna secundo nuove ricerche. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 173.)

— La chiesa e il convento di San Giovanni in Monte a Bologna. (Archivio storico dell'arte, 1897, S. 222.)

Mallat, Joseph. Notre-Dame de la Pesne. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 322.)

Marchetti, Ippolito. La basilica ambrosiana. (Conferenze santambrosiane, gennaio-febbraio 1897, Milano 1897, No. 6.)

Melani, Alfredo. Dell'ornamento nell' architettura. (L'architettura nella storia e pratica, fasc. 44, 47.)

— I restauri della Chiesa Metropolitana di S. Lorenzo. (Arte e Storia, 1897, S. 132.)

Meyer, Doc. Dr. Alfred Gotthold. Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. 1. Thl. Die Gothik des Mailänder Domes und der Uebergangsstil. Mit 10 Lichtdr.-Taf. u. 80 Abbildgn. im Text, hoch 4⁰. IV, 145 S. Berlin, W. Ernst & Sohn, M. 12.—.

Mothes, O. Der Streit um Burg Wertheim. (Korrespondenzblatt d. Gesammtvereins d. deutsch. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 1897, S. 69.)

Müller, Conservator Prof. Rudolph. Die St. Laurentius-Kirche zu Gabel in Böhmen. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, XXIII, 1897, S. 204.)

Nasalli-Rocca, Giuseppe. Restauri al Duomo di Piacenza. (Arte e Storia, 1897, S. 133.)

Palóczi, Anton. Vignola oszloprendjei. Módszeres szerkesztéssel magyarázva. 2. javitott és bővitett kiadás. [Vignola's Säulen-Ordnung.] 4⁰. 25 S. u. 12 Tafeln. Budapest, Ferdinand Pfeifer. fl. 2.50.

Patroni, G. La Cappella Caraffa nel Duomo di Napoli. (Arte ital. dec. et ind., VI, 3.)

Paul, Hugo. Die Pleissenburg in Leipzig von ihrem Entstehen bis zur Gegenwart. Mit 8 Ansichten aus 4 Jahrhunderten. gr. 8⁰. 79 S. Leipzig, Zangenberg & Himly. M. 1.25.

Plazer, M. v. Das Schloss Neudenstein (Neuenstein = Neydnstain). (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, XXIII, 1897, S. 198.)

Percier, Charles, und P. F. L. **Fontaine,** Architekten. Römische Paläste, Neudruck des im J. 1798 in Paris u. d. T.: „Palais, maisons et autres édifices modernes à Rome" erschienenen Werkes. F⁰. 101 Taf. Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 60.—.

Peter, H. Hausmarken und Steinmetzzeichen in und um Eisenach. (Beiträge zur Geschichte Eisenachs, VI.)

— Hausmarken und Steinmetzzeichen in und um Eisenach; die Eisenacher Stadtsiegel. Mit 3 Taf. 8⁰. 42 S. (= Beiträge zur Geschichte Eisenachs, VI.) Eisenach, H. Kahle. M. —.85.

Pugin, Archit. A. Gothische Ornamente. Einzelheiten der berühmtesten Baudenkmäler des Mittelalters in Frankreich und England, aufgenommen und gezeichnet v. P. 100 Taf. 3—10. Lfg. gr. 4⁰. (80 Taf. m. 1 Bl. Text.) Berlin, B. Hessling. à M. 2.40.

Quesvers, Paul. Les Trois Eglises du Boulay et leurs pierres tombales; par P. Q., membre de la Société historique et archéologique du Gâtinais. In-8⁰, 16 p. Fontainebleau, imprim. Bourges. [Extrait des Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais (1897).]

Romussi, Car. Sant' Ambrogio, i tempi, l'uomo, la basilica: memorie. Milano, stab. tip. Arturo Demarchi edit., 1897. 8⁰ fig. 143 p. con venti tavole. L. 5.—.

Rosmaël, F. Restaurierung der Burg Hochwald. (Mittheilungen des Mähr. Gew.-Museums, 1897, 13.)

St. Alexius in der Laming bei Bruck und seine Malereien. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], 1897, S. 63.)

St. Katharina im Bade bei Kleinkirchheim. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], 1897, S. 75.)

Schäfer, Karl. Der Fensterfund auf dem Schloss in Heidelberg. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1897, S. 435.)

Schmalz, Otto. Die Capella Colleoni in Bergamo. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1897, 7.)

Schmidt, Archit. Bauschuldir. Rob. Das Rathaus zu Zerbst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Herzogt. Anhalt. Mit 14 Lichtdr.-Taf. u. erläut. Text. gr. Fol. III, 12 S. m. 3 Fig. Zerbst, F. Gast in Komm. M. 25.—.

Schmitt, Architekt Franz Jacob. Die Kirche zum Heiligen Geist in München. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 211.)

Schmitz, Dr. Ludwig. Das Rathhaus zu Rheydt. (= 2. Beilage zu: Rheydter Chronik, Geschichte der Herrschaft u. Stadt Rheydt, 1. Bd.) gr. 8⁰. V, 64 S. mit 12 Bildern u. Beilagen. Rheydt, W. R. Langewiesche. M. 1.20.

Schneider, Friedrich. Die Stiftskirche zu Wimpfen i. Th. und ihre Vorgeschichte. Eine baugeschichtliche Entdeckung. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1897, S. 433.)

Sedláček, Professor August. Hrady a zámky české. Illustrují Liebscherové a V. Král z Dobrévody. Bežné číslo sešitu 200—202. Dil XI. Sesit 12—14. [Böhmens Burgen und Schlösser, Bd. XI.] F⁰. S. 193—244 u. 5 illustr. Beilagen. Prag, Fr. Simáček. à fl. —.65.

Sevens, Theodor. De kerk van O.-L. Vrouw te Kortrijk, van den vroegsten tijd tot heden, met platen, eene kaart en menigvuldige bewijsstukken. 8⁰. 156 p. Courtrai, Eug. Beyaert, 1897. fr. 2.50.

Trzeschtik, L. Ueber die Entwicklung der Baukunst in Oesterreich, namentlich über die Gothik. (Allgem. Bauzeitung, 1897, 2.)

Upmark, Nationalmus.-Vorst. Dr. Gust. Die Architektur der Renaissance in Schweden (1530—1760). 2. Lfg. F⁰. (20 Lichtdr.-Taf. mit illustr. Text. S. 1—16.) Berlin, Schuster & Bufleb. In Mappe M. 20.—.

Voigtel. Bericht über den Fortbau des Domes in Köln im Baujahre 1896/97. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1897, S. 381.)

Volckamer auf Kirchensittenbach, Guido v. Die Stadtmauer von Nürnberg mit ihren Veränderungen während dreier Jahrhunderte, dargestellt durch Abbildgn. aus dem 17., 18. u. 19. Jahrh. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰. (12 Lichtdr.-Taf.) München, Deiglmayr & Fuhrmann. M. 3.—.

Von alten Jesuitenkirchen und der Jesuitenkunst. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], 1897, S. 87, 102.)

Ward, James. Historic Ornament. Treatise on Decorative Art and Architectural Ornament. Treats of Prehistoric Art, Ancient Art and Architecture; Eastern, Early Christian, Byzantine, Saracenic, Romanesque, Gothic and Renaissance Architecture and Ornament. With 436 Illusts. 8vo. 429 p. Chapman and Hall. 7/6.

Wözl, Dr. Alois. Das Castell des Buon Consiglio zu Trient. (Mittheilungen d. k. k. Central-Commission, XXIII, 1897, S. 130.)

Ziller, Herm. Schinkel. (= Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuss, XXVIII.) gr. 8⁰. 114 S. m. 127 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Zingsle von Summersberg, Oswald. Zum altdeutschen Bauwesen. I. (Zeitschrift d. Vereins f. Volkskunde, VII, 2.)

Skulptur.

Altarwerke, Mittelalterliche, in Württemberg. (Archiv für christl. Kunst, 1897, S. 1, 29.)

Amelung, W. Di statue antiche trasformate in figure di santi. (Mittheilungen d. k. deutschen archäol. Instituts, Rom, XII, 1.)

Beissel, Stephan. Das Majestätssiegel Kaiser Friedrichs III. (Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 155.)

Bode, Wilhelm. Luca della Robbia als Porträtbildner. (Das Museum, II, S. 69).

Brandt, G. Hans Gudewerdt. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 217.)

Brassart, F. La Tombe élevée d'un panetier de saint Louis, Pierre Orighe, chevalier, fondateur de la chapelle de la Madeleine, à Douai. Notice contenant des renseignements sur les tombes de Sebourg et sur la vraie origine de la maison d'Henin-Liétard, se disant faussement d'Alsace; par F. B., archiviste de la ville de Douai. In-8⁰, 44 pages. Lille, impr. Danel. [Extrait du Bulletin de la Commission historique du département du Nord.]

Catalogo del medagliere genovese nella galleria Brignole Sale De Ferrari: vetrina C. Genova, stab. tip. fratelli Pagano, 1897. 8⁰. 42 p.

Chabau, J. B. La Cuve baptismale de Mauriac, XII siècle. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 363.)

Chappée, Jules. Les Sépultures de l'abbaye de Champagne et les fouilles de 1895-1896. In-8⁰, 32 p. avec fig. et plan. Mamers, imprimerie et librairie Fleury et Dangin. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (1897.)]

Czerny, Alois. Drei Grabsteine derer von Litwitz. (Mittheilungen d. k. k. Central-Kommission, XXIII, 1897, S. 201.)

Fita, Fidel. El sepulcro de la reina Doña Urraca en la catedral de Palencia. (Boletín de la Real Academia de la Historia, 1897, Mai.)

Gerlach, M. Die Bronceepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg. 8—12. Lfg. Wien, Gerlach & Schenk. à M. 5.—.

Gheyn, Van den. Les caveaux polychromés de la chapelle du Saint-Sang, à Bruges. (Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique, 1897, livr. 2—3.)

Gimmi, W. Denkmäler und Denksteine in der Schweiz. (Die Schweiz, 1897, Heft 3—4.)

Hende, Ed. Van. Pierre Lorthior, graveur des médailles du roi, né à Lille en 1733. (Revue belge de numismatique, 1897, livr. 3.)

Hirsch, Fritz. Hans Morinck. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 257.)

Houdek, V. Gothischer Altarschrank in Mostischt bei Gross-Meseritsch in Mähren. (Mittheilungen d. k. k. Central-Commission, XXIII, 1897, S. 229.)

Jouy, E. Panneaux sculptés provenant de l'église des Chartreux de Bourgfontaine et de celle des Trinitaires de Meaux (XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles). In-8⁰, 15 p. avec grav. Lagny, imp. Colin. [Extrait du Bulletin de la conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux (1897).]

Kleinschmidt, A. Die Blüthezeit der oberdeutschen Plastik. (Nord und Süd, Heft 245.)

Kreuzgruppe, Die, von Thörl bei Aflenz. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], 1897, S. 99.)

Kruzifixbilder, Schwäbische, nebst Kruzifixbetrachtungen. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 37.)

Lind, Dr. Karl. Ein Relief aus Schloss

Thalberg. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, XXIII, 1897, S. 164.)

Marquet de Vasselot, Jean-J. Le trésor de l'abbaye de Roncevaux. (Gazette des beaux-arts, 1897, II, S. 205.)

Mary. La Madonna di Luca della Robbia. (Nuova Antologia, LXIX, 12.)

Merz, J. Grabdenkmale in der Pfarrkirche zu Wimsbach, Oberösterreich. (Monatsbl. des Alterth.-Vereines zu Wien, 1897, 7.)

Müller-Walde, Paul. Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci. I. Ein neues Dokument zur Geschichte des Reiterdenkmals für Francesco Sforza. Das erste Modell Leonardos. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, 1897, S. 92.)

Münzenberger und **Beissel.** Mittelalterliche Altäre. 10—12. Lfg. Frankfurt a. M., Kreuer. à M. 6.—.

Pauli, Gustav. Der Heiligenberg von Varallo und Gaudenzio Ferrari. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 238, 262 u. 289.)

Peine, Dr. Selmar. Die goldene Pforte in Freiberg und insbesondere die Deutung ihrer Figuren. [Aus: „Mitteilgn. des Freiberger Altertumsvereins".] gr. 8⁰. 8 S. m. Fig. u. 1 Autotypie. Freiberg, Gerlach'sche Buchdr. M. —.50.

Pigeon. Note sur une tombe conservée dans l'église de Chasseguay (Manche); par M. le chanoine P., correspondant du comité. In-8⁰, 4 p. et planche. Paris, Impr. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1896).]

Probst, J. Ueber die Sterzinger Skulpturwerke des Meisters Hans Mueltscher in Ulm. I. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 9.)

Radó, Dr. Anton. Az ifjabb Michelangelo Buonarroti. A flórenczi Archivio Buonarrotiban levő kiadatlan források alapján. [Der junge Michel Angelo.] 8⁰. 58 S. Budapest, R. Lampel. fl. —.40.

Récsey, Dr. Viktor. A kassai dóm régi siremlékei. 1. füzet. [Die alten Grabdenkmäler des Kassauer Domes, 1. Heft.] kl.-4⁰. 15 S., Budapest, Otto Nagel. fl. 2.—.

Roserot, Alphonse. La statue équestre de Louis XV. par Edme Bouchardon. (3ᵉ et dernier article.) (Gazette des beaux-arts, 1897, II, S. 159.)

Rupin, Ernest. La statue de la Trinité à Olonne (Vendée). (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 315.)

Sant' Ambrogio, Diego. La Statuaria nella facciata della Certosa di Pavia. [Estr. d. Politecnico.] 8⁰. 28 S. mit 1 Taf. Milano, 1897.

Seeger, Dr. Geo. Peter Vischer der Jüngere. Ein Beitrag zur Geschichte der Erzgiesserfamilie Vischer. (= Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge, XXIII.) gr. 8⁰. VII, 168 S. m. 27 Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann. M. 4.50.

Semper, Hans. Ivoires du Xᵉ et du XIᵉ siècle au Musée national de Buda-Pesth. I. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 389.)

Spighi, C., architetto. Un voto della giunta superiore di belle arti sulla tomba di Lorenzo il Magnifico. Firenze, tip. di Enrico Ariani, 1897. 8⁰. p. 32, con quattro tavole. L. 2.—.

Spinelli, Alessandro. Mastro Antonio d'Ambrosino, scultore del secolo XVI: indicazioni. (Memorie della r. accademia di scienze, lettere ed arti in Modena. Serie II, vol. XII.)

Tesson, Alfred de. Note sur une pierre tombale de l'église de Chasseguey; par M. A. de T., président de la Société d'archéologie d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 10 pages. Avranches, imp. J. Durand.

Torre, Rugg. della. Una lapide bisantina ed il battisterio di Callisto, monumenti eucaristici nella città di Cividale del Friuli. Cividale, tip. F. Strazzolini, 1897. 8⁰. p. 31, con tavola.

Vecchi, Pieralice Giacinto de. L'autenticità del s. Tesoro del cav. Giancarlo Rossi dimostrata in primo luogo dalle 150 contraddizioni, dalle 144 bugie, dalle 36 calunnie, dalle 10 empietà nelle quali un opuscolo di 27 pagine e 17 linee in-8⁰ grande ha dovuto rompere per negarla; in secondo luogo dallo scrupuloso esame e dalla legale perizia dei due orefici romani Grasselli Stefano e Temistocle Italiano Venturini; in terzo luogo da un esperimento fisico-chimico. Segue una replica di G. C. cav. Rossi ad alcune altre frottole di un 2⁰ opuscolo. Roma, tip. Sociale, 1896. 8⁰. 296 p.

Venturi, Adolfo. Museo archeologico di Cividale. Un Cofano civile bizantino. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 261.)

— Museo civico di Modena. Un capitello romanico. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 271.)

Weber, Paul. St. Peter zu Obertürkheim. (Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, II, 1897, S. 71.)

Zimmermann, Max Gg. Die Pisaner Bildhauer Niccolò und Giovanni. (Nachweisbar thätig 1260 — 1313.) (Das Museum, II, S. 57.)

Malerei.

Bach, Max. Ein Gemälde von Quintin Massys in der Stuttgarter Galerie. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 417.)

Baes, Edgar. Le nouveau Jordaens au Musée de Bruxelles. (Fédération artistique, 1897, No. 40.)

Barbier de Montault, X. Les Mosaïques des églises de Ravenne; par Mgr. X. B. de M., prélat de la maison de Sa Saintété. In-4⁰ à 2 col., 132 p. avec grav. Lille, imprim. Desclée, de Brouwer et Ce. [Extrait de la Revue de l'art chrétien.]

Barlet, F. Ch. et J. **Lejay.** L'Art de demain; la Peinture autrefois et aujourd'hui; Simple conseil en faveur du grand art, dédié aux peintres de toutes les écoles. In-18 jésus, 176 p. Tours et Mayenne, imprimerie Soudée. Paris, librairie Chamuel.

Bauch, Alfred. Der Aufenthalt des Malers Sebald Beham während der Jahre 1525—1535. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 194.)

Bayle, Gustave. Introduction à une étude sur l'école avignonnaise de peinture; par M. G. B., membre de plusieurs sociétés savantes. In-8⁰, 15 p. Nîmes, imp. Chastanier. [Extrait des Mémoires de l'Académie de Nîmes (année 1896).]

Beissel, Stephan. Die römischen Mosaiken vom VII. Jahrh. bis zum ersten Viertel des IX. Jahrh. (Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 111, 145, 181.)

— Fra Giovanni Angelico da Fiesole, sa vie et ses ouvrages. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 280, 374.)

Bildnisse aus dem Fürstenhause Schwarzburg-Rudolstadt. gr. 4⁰. 8 Lichtdr. m. 8 Bl. Text. Dessau, R. Kahle. In Mappe M. 12.—.

Blochet, E. Les miniatures des manuscrits musulmans. (2e et dernier article.) (Gazette des beaux arts, 1897, II, S. 105.)

Bode, Wilhelm. Die Bildnisse der Saskia van Uylenborch als Braut und junge Gattin Rembrandts. (Jahrb. d. k. Preuss. Kunstsammlungen, 1897, S. 82.)

Bona, avv. Ad. Ambrogio da Fossano: conferenza svolta nell'aula municipale fossanese addi 7 marzo 1897. Fossano, tip. M. Rossetti, 1897. 8⁰. 15 p.

Bouchot, Henri. Baudouin, peintre religieux. (2e et dernier article.) (Gazette des beaux-arts, 1897, II, S. 69.)

Bourgeois, Armand. Le Chevalier de la Touche, peintre et dessinateur châlonnais. Étude artistique par A. B., membre titulaire non résidant de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne. Illustré d'une vignette et d'un cul-de-lampe par Jean de Caldain. In-8⁰, 16 p. Châlons-sur-Marne, imp. Thouille. 60 cent.

Brinzinger. Der Maler Johann Baptist Enderle von Donauwörth (geb. 1724 gest. 1798) und seine Fresken im Augustinerkloster zu Oberndorf a. N. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 81.)

Busiri-Vici, arch. A. Il mistero della ss. Eucarista in un dipinto di scuola veneta del secolo decimoquinto: memoria ed illustrazione con disegni. Roma, s. tip., 1897, 4⁰ fig. p. 47, con cinque tavole.

Charvot, E. Causerie artistique. Les Origines de la peinture française; par le docteur E. C. In-8⁰, 50 pages. Moulins, imprimerie Auclaire. [Extrait du Bulletin-Revue de la Société d'émulation et des beaux-arts du Bourbonnais.]

Cust, Lionel. Albrecht Dürer. A Study of His Life and Work. Imp. 8vo. Seeley. 7/6.

Dangibeaud, Charles. Peintres et Sculpteurs ayant vécu à Saintes. In-8⁰, 8 pages. Caen, imprimerie Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixante-et-unième congrès archéologique de France.]

Denkmäler christlicher Kunst im Osten. I. Neuentdeckte Wandmalereien in der Nicolaikirche in Danzig. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 5.)

Detzel. Die Wandmalereien zu Zell bei Oberstaufen. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 68, 76.)

D. J. Der neue Jordaens im Museum zu Brüssel. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 506.)

Dipinti ornamentali nei Castelli di Pandino e Malpaga. (Arte italiana decorativa, 1897, No. 5, S. 42.)

Döring, Oskar. Die Miniaturen der Fürstlich Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 345.)

Ebner, Adalbert. Ueber die Bonifatiusbilder in Fuldaer Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts. (Der Katholik, 1897, Juni.)

Eelde, H. N. J. van. De schilder Jan van Bijlert, verkooper van verf. (Oud-Holland, 1897, S. 128.)

Even, Edward Van. Note sur Nicolas Stramont, peintre belge, de la fin du XVII[e] siècle. 8°. 8 p. Bruxelles, F. Hayez, 1897. [Extrait des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, avril 1897.]

— Quinten Metsys. (Dietsche warande, 1897, No. 3.)

— Quinten Metsys. (Belfort, 1897, No. 7.)

— Un peintre belge de la fin du dix-huitième siècle: Antoine Clevenbergh, de Louvain. (Messager des sciences historiques, 1896.)

Fahrngruber, Joh. Unsere heimischen Glasgemälde. (Berichte u. Mittheilungen d. Alterthumsvereins zu Wien, XXXII.)

Flammermont, J. Les portraits de Marie-Antoinette. (Gazette des beaux-arts, 1897, II, S. 5.)

Fleres, Ugo. Macrino d'Alba. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 69.)

Frizzoni, Gustavo. A proposito del pittore quattrocentista Cipriano Vallorsa. (Arte e Storia, 1897, S. 139.)

— Una rettifica rispetto ai giudizi di Giovanni Morelli. (Archivio storico dell'arte, 1897, S. 215.)

Gasparri, Sac. Dom. Illustrazione del polittico attribuito a Carlo Crivelli e conservato nella chiesa parr. di s. Giov. Batt. in Torre di Palme. Fermo, tip. Enrico Mucci, 1897. 16°. 33 p.

Granberg, O. La galerie de tableaux de la reine Christine de Suède ayant appartenu auparavant à l'empereur Rudolphe II. plus tard aux ducs d'Orléans. Recherche historique et critique. 8°, 60, CXI S. mit 50 Tafeln. [Gedruckt in 45 numerierten Exemplaren.] Stockholm, Förf. Fr. 100.—.

Gronau, Georg. Ueber ein Madonnenbild des Marco Basaiti. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 301.)

Haack, Fr. Studien in der Schleissheimer Gemälde-Galerie. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 405.)

Hampke, Hans. Der Nachlass des Malers Jürgen Ovens. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 465.)

Hasse, K. E. Noch einmal das Badezimmer des Kardinals Bibbiena und die dornausziehende Venus Raphael's. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 519.)

— Staatsarchiv. Dr. P. Miniaturen aus Handschriften des Staatsarchivs in Lübeck. Imp.-4°. 7 S. m. 10 Lichtdr.-Taf. Lübeck, J. Nöhring. M. 4.50.

Hauptmann, F. Die Illustrationen zu Peter von Ebulos Carmen in honorem Augusti. (Jahrbuch der k. k. herald. Gesellschaft „Adler," N. F., VII.)

Held, Th. Ismael und Raphael Mengs und das Marienbild in der Stadtkirche zu Aussig a/E. (Der Sammler, XIX, 1897, No. 14, S. 185.)

Herluison, H. Peintres verriers orléanais. Documents extraits des minutes notariales de Beaugency, communiqués par MM. Adam et Blondel. Analysés par H. H., membre de la Société archéologique de l'Orléanais. In-8°, 8 p. Orléans, imprim. Pigelet; librairie Herluison. [Tiré à 50 exemplaires. Extrait du Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléanais.]

Hofstede de Groot, C. Een spotteekening van Cornelis Saftleven op de Dordtsche Synode. (Oud-Holland, 1897, S. 121.)

Jacobsen, Emil. La regia Pinacoteca di Torino. (Archivio storico dell'arte, 1897, S. 206.)

Jacquot, Albert. Le peintre lorrain, Claude Jacquard, suivi de un protecteur des arts, le prince Charles-Alexandre de Lorraine. 8°. 93 p. Paris, J. Rouam et C[ie], 1896.

James, Ralph N. Painters and their Works: A Dictionary of Great Artists, who are not now Alive, Giving their Names, Lives and the Prices Paid for their Works at Auctions. In 3 vols. Vol. 3, Sabbatini to Zyl, and Appendices. Cr. 8vo, pp. 434, and Plates. L. U. Gill. 15/.

Jordan, Max. Die Wandgemälde der Casa Bartholdy. (Das Museum, II, S. 53.)

Joseph, Prof. Dr. D. Die Fresken der Leugemeete in Gent. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 293.)

Jouron, L. Le retable de Grauves (Marne). (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 411.)

Justi, C. Domenico Theotocopuli von Kreta. II. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 257.)

Kelterborn, Rud. Hans Holbein. Sitten- u. Lebensbild aus der Reformationszeit. gr. 8°. 112 S. Zürich, Th. Schröter. M. 1.20.

Koopmann, W. Raffaels Handzeichnungen in der Auffassung von W. K. gr. 8°. 517 S. m. 1 Abbildg. Marburg, N. G. Elwert's Verl. M. 9.—.

Krzesinski, v. Albrecht Dürer und seine Brüder in Krakau. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 71.)

Kürnberger, Ferd. Quintin Messis. (Wiener Rundschau, 2. Bd., No. 17.)

Lampe, Louis. Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles. Guide monogrammiste indispensable aux amateurs de peintures anciennes. Onzième livraison. p. 801—880 à 2 col. 8°. Bruxelles, A. Castaigne.

L. C. Annonciation. Ave Maria, enluminures style XIIIe siècle. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 416.)

Leroy, G. Les Vitraux de la collégiale Saint-Martin à Champeaux-en-Brie, restitués d'après d'anciens documents, et Note sur l'église de Villiers-en-Bierre (Seine-et-Marne); par M. G. L., correspondant honoraire du comité, à Melun. In-8°, 23 p. et planche. Paris, Imprim. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1896).]

Linden, Julien van der. Joseph Willems, un artiste bruxellois du XVIIIe siècle. (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, XI, 3—4.)

— Joseph Willems, un artiste bruxellois du XVIIIe siècle, par J. V. L., vice-président de la Société d'archéologie de Bruxelles. 8°. 15 p. avec grav. hors texte. Bruxelles, A. Vromant et Cie, 1897. [Extrait des Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, t. XI, livr. 3—4.]

Lippmann, Friedrich. Eine frühe Zeichnung Dürers im Berliner Kupferstichkabinet. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, 1897, S. 181.)

Löw, Alois. Bericht über die vollzogene Restaurirung der alten Glasgemälde in der Leech-Kirche zu Graz. (Mittheilungen d. k. k. Central-Commission, XXIII, 1897, S. 159.)

Malaguzzi Valeri, Francesco. La miniatura in Bologna dal XIII al XVIII secolo. (Archivio stor. ital., 1896, 4.)

Malderghem, J. van. Les fresques de la Leugemeete. Leur decouverte en 1846. Leur authenticité. (Annales de la Soc. d'Archéologie de Bruxelles, XI, 2.)

Martin, Henry. L'Évangeliaire de Sainte Aure. (Bulletin du bibliophile, 1897, S. 385, 451.)

Meissner, Frz. Herm. Tiepolo. (= Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuss, XXII.) Mit 74 Abbildgn. nach Gemälden u. Radierungen. Lex.-8°. 96 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

— Veronese. (= Künstler-Monographien. In Verbindg. m. Andern hrsg. v. H. Knackfuss. XXVI.) gr. 8°. 111 S. m. 88 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Minkus, Fritz. Die Gemälde an den ehemaligen Reliquien-Schränken der Pfarrkirche zu Hall in Tirol. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 420.)

Morpurgo, S. Un affresco perduto di Giotto nel palazzo del podestà di Firenze, stab. tip. G. Carnesecchi e figli, 1897. 8°. 12 p. [Per nozze Supino-Finzi.]

Müller-Walde, Paul. Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci. II. Eine Skizze Leonardo's zur stehenden Leda. Eine Skizze nach Praxiteles und der Merkur im Kastell von Mailand. (Jahrbuch d. k. Preuss. Kunstsammlungen, 1897, S. 137.)

Neuwirth, Josef. Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers. Im Auftrage des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen hrsg. v. Prof. Dr. J. N. Mit 29 Lichtdr.-Taf. F°. VI, 28 S. Prag, J. G. Calve. In Mappe M. 25.—.

Nève, J. Quelques portraits de la galerie d'Arenberg. (Annales de l' Académie royale d'archéologie de Belgique, 1897, livr. 2—3.)

Paculy, Emil. Le retable d'Oporto. (Gazette des baux-arts, 1897, II, S. 196.)

Perelle de la Nieppe, Edgar de. Les peintures murales de la collégiale de Sainte-Gertrude à Nivelles. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 303.)

Perrone, Luigi. A proposito di pittori cinquecentisti valtellinesi. (Arte e Storia, 1897, S. 153.)

Promemoria, Dal, di fatti e di ragione sul diritto competente ai frati minori di Città di Castello e ad altri compadroni toscani sul quadro di Raffael d'Urbino ora posseduto dalla comunità di Milano: [documento dell' 11 febbraio 1820 relativo alla perdita fatta da Città di Castello della famosa tavoletta dello Sposalizio dipinta dal giovane Sanzio]. Città di Castello, stab. tip. S. Lapi, 1897. 8⁰. 8 p. [Pubblicato da G. Magherini Graziani per le nozze Tommasini-Guarini.]

Reiter. St. Michael in Londorf. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 31.)

Ricci, Corrado. Urbino e Raffaello. (Nuova Antologia, LXX, 16.)

Rieffel, Franz. Grünewald-Studien. III. (Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 101, 129, 163.)

Riehl, B. Randverzierungen der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts. (Zeitschrift d. Bayer. Kunstgew.-Vereins, 1897, 4.)

Rondot, Natalis. Bernard Salomon, peintre et tailleur d'histoires à Lyon au XVIᵉ siècle; par M. N. R., correspondant de l'Institut. Grand in-8⁰, 93 p. Lyon, imprimerie Mougin-Rusand.

— Les Peintres sur verre à Lyon, du XIVᵉ au XVIᵉ siècle; par M. N. R., correspondant de l'Institut. Grand in-8⁰, 35 p. et planches. Lyon, imp. Mougin-Rusand. Paris, lib. Rapilly.

Rosenthal, Léon. Sandro Botticelli et sa réputation à l'heure présente. In-16 carré, 47 p. Dijon, imp. Jobard; librairie Rey.

Ruland, Karl. Goethe und die Dresdener Gallerie. (Goethe-Jahrbuch, 18. Bd.)

Schevyreff, Professor in Moskau. Historische Notizen über die Cartons von Raphael. 8⁰. 21 S. Berlin 1897. Als Manuskript gedruckt.

Schmarsow, August. Maîtres italiens à la Galerie d'Altenburg. (Gazette des beaux-arts, 1897, II, S. 177.)

Schmitz, Wilhelm. Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz. (Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 97.)

— Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz (les plafonds peints du musée de Metz). Mit 6 Taf. u. Text-Abbild. [Erweit. Sep.-Abdr. aus: „Zeitschrift f. christl. Kunst."] hoch 4⁰. 16 Sp. Düsseldorf (L. Schwann). M. 3.—.

Serino, Vinc. Cenni sulla pittura fiorentina del XV e XVI secolo. Napoli, stab. tip. Aurelio Tocco, 1897. 8⁰. 19 p.

Souguenet, Léon. Le paradis de Van Eyck; mission sociale et religieuse de l'artiste à propos du retable de Gand. (Revue générale, 1897, September.)

Steinmann, Ernst. Botticelli. (= Künstler-Monographien. In Verbindg. m. Andern hrsg. v. H. Knackfuss. XXIV.) Lex.-8⁰. 103 S. m. 90 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

— Ghirlandajo. (= Künstler-Monographien. In Verbindg. m. Andern hrsg. v. H. Knackfuss. XXV.) Lex.-8⁰. 80 S. m. 65 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 2.—.

Surrel de Saint-Julien, Henri de. L'Appartement Borgia. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 405.)

Thode, Henry. Mantegna. (= Künstler-Monographien. Hrsg. v. H. Knackfuss. XXVII.) 128 S. m. 105 Abbildgn. gr. 8⁰. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Trenta, Giov. Alcune osservazioni sopra il Camposanto di Pisa di I. Benvenuto Supino, con documenti inediti. Firenze, Bernardo Seeber edit. (Pisa tip. Galileiana), 1897. 8⁰. 55 p. L. 1.50.

Triptyque, Le, de Hugo van der Goës à Florence. (La Chronique des arts, 1897, S. 249.)

Venturi, Adolfo. Museo Civico di Torino. Alcune miniature. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 160.)

Wappenbild in Londorf. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 12.)

Weizsäcker, Heinrich. Veit Stoss als Maler. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, 1897, S. 61.)

Wingenroth, Dr. Max. Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli. Eine kunstgeschichtl. Studie. gr. 8⁰. 98 S. Heidelberg, C. Winter. M. 2.—.

Graphische Künste.

Allen, Chas. D. Ex Libris. Essays of a Collector. With 21 Copperplate Prints, 8vo. Paul Trübner, 14/.

Aufseesser, Julius. Künstlerische Frühdrucke der Lithographie. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 121.)

Back, Fr. Die Hauptwerke des Ornamentstiches vom Stil Louis XIII bis

zum Stil Louis XV. (Bayer. Gewerbe-Zeitung, 1897, 13.)

Bergmans, Paul. Les imprimeurs belges à l'étranger. (Messager des sciences historiques, 1896.)

— Les imprimeurs belges à l'étranger. Liste géographique des imprimeurs et libraires belges établis à l'étranger, depuis les origines de l'imprimerie jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, accompagnée d'une carte et de fac-similés. 8⁰. 78 p. Gand, G. Vyt (imprimerie Eug. Van der Haeghen), 1897. fr. 4.—. [Extrait du Messager des sciences historiques, t. LXX.]

Boesch, Hans. Ein gestochenes Buch des XVIII. Jahrhunderts. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 233.)

Braun, Edmund Wilhelm. Eine neue Hexendarstellung Hans Baldungs. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 22.)

Das ist die wallfart zu den Einssideln und die legend Sant Meinrat. Fksm.-Reproduktion. 4⁰. 19 S. mit Abbildungen. Leipzig, (M. Spirgatis). M. 5.—.

Dauze, Pierre. Index bibliographique par P. D., des „Cent Bibliophiles" et de la „Bibliographical Society". Précédé d'une préface par M. le baron A. de Claye. (I[er] octobre 1894 au 30 septembre 1895. HP.-RR.) Grand in 8⁰, XI-l, 363-l, 364 p. Laval, imprimerie Jamin. Paris, Répertoire des ventes publiques cataloguées. 1896.

Delisle, Léopold. Livres imprimés à Cluni au XV[e] siècle, rapport de M. L. sur une communication de M. Maurice Dumoulin. In-8⁰, 16 p. et planche, Paris, Impr. nationale. [Extrait du Bulletin historique et philologique (1896).]

Dodgson, Campbell. Aristoteles und Phyllis. Ein unbeschriebener Holzschnitt des Lucas van Leyden. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, 1897, S. 184.)

— Zum Holzschnittwerke Erhard Schön's und Peter Flötner's. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 206.)

— Zwei Holzschnitte von Ludwig Krug. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1897, II, S. 303.)

Ferri, P. Nerino. Di alcune importantissime stame antiche esistenti nella R. Biblioteca Nazionale di Firenze. (Arte e Storia, 1897, S. 154.)

Heckethorn, Charles William. The Printers of Basle in the XV. and XVI. Centuries. Their Biographies' Printed Books and Devices. Imp. 8vo' pp. 224. T. Fisher Unwin. 21/.

Hermanin, Federico. Gabinetto nazionale delle stampe in Roma. Catalogo delle incisioni con vedute romane. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, p. II.)

Hogarth's Werke in verkleinerten aber vollständigen Kopien von E. Riepenhausen. Neue Ausgabe von H. Loedel. Neudr. qu.-F⁰. (88 Kpftaf.) Nebst: Geo. Chrph. Lichtenberg's ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche. Neue Ausgabe. 12⁰. (XVIII, 228; IV, 267; 290, 244; X, 73 u. XII, 88 S.) Leipzig, Dieterich's Verl. Geb. u. in Mappe. M. 25.—.

Keinz, Friedrich. Ueber die älteren Wasserzeichen des Papiers und ihre Untersuchung. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 240.)

Koehler, S. R. Rembrandt's „Christus predigend." (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 273.)

Korn, Wilh. Tizians Holzschnitte. Diss. gr. 8⁰. VII, 77 S. Breslau, (W. G. Korn). M. 1.—.

Kristeller, Paul. Eearly florentine woodcuts. With an annotated list of florentine illustrated books. 8⁰. IX, XLV, 184, 123 S. mit Abbildgn. London, K. Paul, Trench, Trübner & Co., 1897.

— R. Pinacoteca di Bologna. Nielli del Francia. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 186.)

La Fontaine. Les Fables de la Fontaine. Illustrées de 81 gravures du XVIII[e] siècle tirées du „La Fontaine en estampes", de 31 fac-simile des dessins d'un manuscrit du XIV[e] siècle et du portrait de la Fontaine d'après Ch. Lebrun. In-16, LX, 451 p. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, lib. Deslinières.

Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu. Bibliothekzeichen. Nach einem im bayer. Kunstgewerbeverein gehaltenen Vortrag über Ex-libris. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbe-Vereins München, 1897, 7.)

Marinis, Tommaso de. L'introduzione della stampa in Aquila: [documento pubblicato a cura di] T. De M. [Aquila; tip. Aternina], 1897. 8⁰. p. 4. [Estr. dal Bollettino della società storica abruzzese, anno IX, puntata 18.]

Nehring, Prof. Dr. Alfr. Ueber Herberstain und Hirsfogel. Beiträge zur Kenntniss ihres Lebens und ihrer Werke. gr. 8⁰. VIII, 100 S. m. 10 Abbildgn. Berlin, F. Dümmler's Verl. M. 3.—.

Pauli, Gustav. Der Meister I. B. und Georg Pencz. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 298.)

— Die Radierungen Hans Sebald Behams. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, 1897, S. 73.)

Pazaurek, G. Ein Mäcen der Barockzeit und dessen Beziehungen zur Buchdruckerkunst. (Mittheilungen d. Nordböhm. Gewerbe-Museums, XV, 2.)

Popp, Hermann. Die italienischen Kupferstecher des XV. und XVI. Jahrhunderts. (Der Sammler, XIX, 1897, No. 13, S. 172.)

Savigny de Moncorps, de. Les Almanachs de modes de 1814 à 1830; par le vicomte de S. de M. Bibliographie dédiée aux dames. In-8⁰, 51 p. et grav. en coul. Châteaudun, imp. de la Société typographique. Paris, lib. Leclerc et Cornuau. [Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Schorbach, Karl. Die Historie von der schönen Melusine. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897; S. 132.)

Schreiber, W. L. Die Druckerfamilie Le Rouge. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 377.)

Sondheim, Moriz. Das Philobiblon des Richard de Bury. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 322.)

Spilbeeck, Van. Iconographie Norbertine: Séries de gravures représentant la vie de Saint-Norbert. (Messager des sciences historiques, 1896.)

Kunstgewerbe.

Beltrami, Luca. L'arte negli arredi sacri della Lombardia, con note storiche e descrittive di L. B. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.), 1897. F⁰. p. 54, con ottanta tavole. [1. L'arte negli arredi sacri della Lombardia. 2. Indici per località e per oggetti. 3. Indice delle tavole. 4. Note storiche e descrittive degli oggetti riprodotti nelle ottanta tavole. 5. Documenti.]

Berthelé, J. Les „Cloches et Fondeurs de cloches" de M. Louis Régnier et les manuscrits de Philippe II Cavillier; la Pyrotechnie et l'œuvre campanale. Lettre à M. Louis Régnier; par J. B. In-8⁰, 15 p. Caen, impr. Delesques. [Bulletin monumental.]

Berthier, J. J. Costume fribourgeois. (Fribourg artistique, 1897, 2.)

Beuhne, A. Dänische Silberbecher. (Zeitschrift d. Bayer. Kunstgewerbe-Vereins in München, 1897, Beibl. 3.)

Beyer, Oskar. Ueber Intarsia. (Schluss.) (Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 385.)

Bierbaum, O. J. Altvenezianische Druckstöcke. (Dekorative Kunst, I, 1897, S. 21.)

Blanc, Charles. Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison; par M. C. B., de l'Académie française. Nouvelle édition, ornée de 255 gravures. In-8⁰, 396 pages. Corbeil, impr. Crété. Paris, librairie Laurens.

Blockhuys, J. und A. **Gervais.** Aus der Geschichte der flämischen Teppichweberei. (Deutsche Teppich- u. Möbelstoff-Zeitung, 1897, 7.)

Boeheim, W. Ein Meisterwerk der Waffenschmiedekunst. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, 1897, 2.)

— Goldschmiede in Wiener-Neustadt im 15. Jahrhundert. (Berichte u. Mittheilungen d. Alterthumsvereines zu Wien, XXXII.)

Borrmann, R. Die Fayencen des 18. Jahrhunderts in Holland, Frankreich und Deutschland. (Zeitschrift für Keramik, 9, Beil.)

Bruck, R. Tschirnhausen und das erste europäische Porzellan. (Sprechsaal, 1897, 17.)

Buch-Einbände. Litteratur und alte Originale. Mit 12 Tafeln. Katalog No. 15 von Emil Hirsch, Antiquariat... München, Karlstrasse 6. 8⁰. 105 Nrn.

Carletti, Rainero. Le leggi dell'arte decorativa: saggio di studi. Parte II. Torino, ditta G. B. Paravia e C. edit. (Parma, tip. Ferrari e Pellegrini), 1897. 24⁰ fig. p. 161, con ventitre tavole. L. 2.50.

Čermák, Conservator Clem. Die alten Töpferstätten beim Deutschbroder Thor in Čáslau. (Mittheilungen d. k. k. Central-Commission, XXIII, 1897, S. 142.)

Cipola, Carlo. Museo nazionale di Ravenna. Il velo di Classe. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 195.)

Clouston, K. Warren. The Chippendale Period in English Furniture. With Illustrations by the Author. 4to, pp. 240. E. Arnold. 21/.

Collon. Le Trésor des reliques de la cathédrale de Poitiers. Reliques de saint Irénée; par l'abbé C. In-8⁰, 20 p. Poitiers, impr. Blais et Roy. [Extrait du Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest.]

Cumont, G. Histoire d'une manufacture de batiste à Nivelles au XVIIIe siècle. (Annales de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles, XI, 3, 4.)

Dankwardt, L. Typus und Symbol im Kunstgewerbe. (Illustr. kunstgew. Zeitschrift f. Innen-Dekoration, 1897, Juli.)

Demiani, Hans. François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn. gr. 4⁰. VIII, 118 S. m. 6 Abbildgn. u. 50 Lichtdr.-Taf. Leipzig, K. W. Hiersemann. Geb. M. 75.—.

Donnet, Fernand. Documents pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenaerde, Anvers, etc., jusqu'à la fin du XVIIe siècle (suite). (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1897, livr. 3—4.)

Effmann, W. Gothisches Messpult zu Kempen am Rhein. (Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 171.)

Ehrenthal, M. v. Eine bulgarische heilige Fahne aus dem XIV. Jahrhundert. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, 1897, 2.)

Erculei, Raffaele. Pavimenti di Mattonelle maiolicate. (Arte italiana decorativa, 1897, No. 6, S. 45.)

E. T. Gotthelf Greiner, der Erfinder des Thüringer Porzellans. Zum Gedächtniss seines 100jährigen Todestages. (Sprechsaal, 1897, 32.)

Falke, Dir. Jac. v. Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhet. Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung. 6. Aufl. gr. 8⁰. XVI, 378 S. Wien, C. Gerold's Sohn. M. 7.20.

— Mittelalterliches Holzmobiliar. 40 Taf. in Lichtdr. Hrsg. u. m. Text begleitet von J. v. F. Hrsg. vom k. k. österreich. Museum f. Kunst u. Industrie. Lichtdr. v. J. Löwy, k. u. k. Hofphotograph. 2. Aufl. gr. F⁰. 8 S. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 40.—.

Farcy, L. de. Histoire et Description des tapisseries de l'église cathédrale d'Angers, par L. de F., directeur du musée diocésain. In-8⁰, 76 p. et planches. Angers., impr. et libr. Germain et Grassin. [Extrait de la Revue de l'Anjou.]

Fillet. Le Mobilier au moyen âge dans le sud-est de la France; par M. l'abbé F., correspondant du comité, à Allex (Drôme). In-8⁰, 48 pages. Paris, Imprimerie nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1896).]

Forster, Hofdecor.-Maler J. Stucco-Decorationen aus Schloss Leopoldskron bei Salzburg. Ein Meisterwerk der Ornamentik aus der 1. Hälfte des XVIII. Jahrh. F⁰. 32 Lichtdr.-Taf. m. 2 S. Text. Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 30.—.

Gebeschuss, J. Das Zinn im Kunstgewerbe. (Das Magazin f. Litteratur, 66, 34.)

Gentili, Pietro. Arazzi antichi e moderni descritti e illustrati. Seconda edizione. Roma, tip. Sociale, 1897. 4⁰. p. 107, con sei tavole. L. 50.

Gr., G. Ueber Zeichnungen des Bernardo Buontalenti. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 254.)

Hampel, J. Der sogenannte Säbel Karls des Grossen. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, 1897, 2.)

Havard, Henry. Les Arts de l'ameublement. L'Ebénisterie; par H. H., inspecteur général des beaux-arts. 80 illustrations par A. Hotin. In-8⁰, 139 p. Villefranche-de-Rouergue, imprimerie Bardoux. Paris, librairie Delagrave.

— Les Arts de l'ameublement. Les Bronzes d'art et d'ameublement; par H. H., inspecteur général des beaux-arts. 80 illustrations par A. Hotin. In-8⁰, 169 p. Villefranche-de-Rouergue, imp. Bardoux. Paris, lib. Delagrave.

— Les Arts de l'ameublement. Les Styles; par H. H., inspecteur général des beaux-arts. 100 illustrations de MM. H. Toussaint et A. Hotin. In-8⁰, 194 p. Villefranche-de-Rouergue, imprim. Bardoux, Paris, librairie Delagrave.

Heineck, Hermann. Zwei Brokatteppiche im Städtischen Museum zu Nordhausen. (Der Sammler, XIX, 1897, No. 13, S. 177.)

Hellméssen, Prof. A. Das Porzellan. (= Sammlung gemeinnütziger Vorträge, hrsg. vom deutschen Vereine zur Ver-

breitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag, Nr. 222.) gr. 8°. 26 S. Prag, F. Haerpfer in Komm. M. —.40.

Kunst, Dekorative. Zeitschrift für angewandte Kunst, hrsg. v. H. Bruckmann u. J. Meier-Graefe. 1. Jahrg. Oktbr. 1897—Septbr. 1898. 12 Hefte. hoch 4°. (1. Hft. 56 S. m. Abbildgn.) München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. Vierteljährlich M. 3.75.

Lamboursain, J. Traité de la fabrication et de la réparation des faïences et objets d'art, avec un appendice contenant toutes les marques des faïences et porcelaines françaises; par J. L., céramiste - réparateur. In-8°, XI, 115 p. Paris, imp. P. Dupont; lib. Bornemann.

Lange, Prof. Dr. Konrad. Peter Flötner, der Bahnbrecher der deutschen Renaissance. Auf Grund neuer Entdeckungen geschildert. Mit 12 Lichtdr.-Taf. u. 47 Textabbildgn. gr. 4°. X, 180 S. Berlin, G. Grote. M. 30.—.

Le Blond, Michel. Recueil d'ornements reproduit par la héliogravure. Texte de M. J. Ph. Van der Kellen, directeur du cabinet des estampes à Amsterdam. 4e livraison. 16 figures en 12 planches. La Haye, Martinus Nijhoff, 1897. fr. 21.50.

Lefèvre, Léon. La Céramique du bâtiment (briques, tuiles, tuyaux, terres cuites émaillées, carreaux ordinaires et incrustés, mosaïques en grès, faïences et grès architecturaux), par L. L., ingénieur (E. I. R.). Préface de M. J. C. Formigé, architecte du gouvernement et de la ville de Paris. In-8°, XIII, 198 pages avec 5 planches dont 3 en couleurs, 950 fig., et de nombreux devis. Corbeil, imprim. Crété. Paris, lib. Masson et Ce.

Lessing, Julius. Künstlerisches Zinngerät im XVI. Jahrhundert. (Das Museum, II, S. 65.)

Lochner, Ant. Germanische Möbel, eine Sammlung kunstgewerbl. Vorbilder aus dem Mittelalter von 1450 bis 1800, meist aus den Museen Nürnbergs, in 100 (Aubeldr.-) Taf. nach der Natur aufgenommen, in Feder gezeichnet u. hrsg. gr. F°. 4 S. Text. Nürnberg. (B. M. Spielmeyer.) In Mappe M. 50.—.

Martin, F. R. Thüren aus Turkestan. [Aus: „M., Sammlg. Martin."] 5 Taf. nebst Text. F°. 13 S. Stockholm, (G. Chelius). M. 6.—.

Mély, F. de. Reliques de Constantinople. III. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 287.)

Minkus, Fritz. Claudius Innocentius du Paquier, der Begründer der ehemaligen Wiener Porzellanfabrik. (Centralblatt f. Glasindustrie und Keramik, 411.)

— Ein Silberbrocat König Philipp II. von Spanien. (Mittheilungen d. K. K. Oesterr. Museums, 1897, S. 469.)

Mobili archiacuti in vecchie sculture e pitture padovane. (Arte ital. decor. e ind., VI, 4.)

Modewandlungen, Die, in der Kleidertracht. (Mittheilungen des Nordböhm. Gew. Museums, XV, 2.)

Molinier, E. Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle. II: les Meubles du moyen âge et de la Renaissance; les Sculptures microscopiques; les Cires. In-f°, 248 pages avec grav. et pl. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, lib. E. Lévy et Ce.

Nissardi, F. Scavi in Sardegna. Scoperta di ceramiche medievali. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 280.)

Olsen, B. Gabeln. [In dänischer Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1897, 2.)

Petzsch, G. Eine alte Schmiedemarkenprobe des 16. Jahrhunderts. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, 1897, 2.)

Rheden, Klaus von. Aus der v. Lipperheideschen Kostümbibliothek zu Berlin. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 150.)

Robert, Karl. Les Imitations céramiques. La Métallisation du plâtre; la Galvanoplastie. In-16, 90 p. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. Laurens. 1896. [Petite Bibliothèque illustrée de l'enseignement pratique des beaux-arts.]

Roeper, Adb. und Hans **Bösch.** Ausgewählte Ornament-Schnitzwerke des XV.—XVIII. Jahrhunderts. Ausgewählt u. hrsg. v. A. R. unter Mitwirkung u. m. e. Vorwort v. Dir. H. B. 50 Taf. Photogr. u. Lichtdr. v. Jos. Albert. gr. F°. 2 S. Text. München, Jos. Albert. In Mappe M. 30.—.

— — Bilder- u. Spiegel-Rahmen vorzugsweise in Schnitzarbeit von Albrecht Dürer bis zum Rococo. Ausgewählt u. hrsg. v. A. R. unter Mitwirkung u. m. e. Vorwort v. Dir. H. B. 30 Taf. Photogr. u. Lichtdr. v. Jos. Albert.

gr. F⁰. 2 S. Text. München, Jos. Albert. In Mappe M. 20.—.

Rouméjoux, Anatole de. L'Ornementation aux époques mérovingienne et carlovingienne. In-8⁰, 9 p. et planches. Caen, imp. Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixante-et-unième congrès archéologique de France.]

Rücklin, R. Krystallgefässe. (Das Atelier, 1897, Heft 15, 16.)

Ruess, B. Die Reliquien und Reliquiarien der Klosterkirche zu Schussenried. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 33, 41, 49.)

Rzehak, A. Zur Geschichte des Glases in Mähren. (Mittheilungen des Mähr. Gewerbe-Museums, 1897, 9.)

Schaefer, K. Deutsche Bauernstühle. (Mitteilungen aus d. germ. Nationalmuseum, 1897, S. 74.)

Schirek, C. Die fürstl. Dietrichsteinsche Fayencefabrik in Mährisch-Weisskirchen (1783—1805). (Mittheilungen des Mähr. Gew.-Museums, 1897, 15, 16.)

— Zur Geschichte des Augsburger Handwerks. Nach einer Chronik in der Schlossbibliothek zu Nikolsburg in Mähren. (Bayerische Gewerbe-Zeitung, 1897, 9.)

Schneider, Friedrich. Mittelalterliche Goldfibeln. Ein Fund aus dem Boden von Mainz. (Jahrbuch d. k. Preuss. Kunstsammlungen, 1897, S. 170.)

Schnütgen. „Das goldene Buch der Stadt Köln." (Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 161.)

Schröder, Alfred. Das „Sakrarium" in der Kirche zum hl. Kreuz in Augsburg. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der Monstranz. (Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 193.)

Strzygowski, Jos. Zur Datierung des Goldfundes von Nagy-Szent-Miklós. (Byzantinische Zeitschrift, VI, 3. u. 4. Heft.)

T. Der Kamm. (Mittheilungen d. Gew.-Museums zu Bremen, 1897, 7.)

Techtermann, M. de. Un reliquaire du XVIIᵉ siècle. (Fribourg artistique, 1897, 2.)

Trésor, Le, de reliques découvert à la cathédrale de Nancy en 1887. Notes historiques concernant les reliques de saint Sigisbert. Un projet d'autel. In-8⁰, 27 p. avec grav. Nancy, impr. Vagner.

Vachon, Marius. Les Industries d'art; les Ecoles et les Musées d'art industriel en France (départements). Grand in-4⁰, 456 pages. Nancy, imprimerie Berger-Levrault et Cᵉ.

Venturi, Adolfo. Museo del Duomo di Ravenna. La „casula" di Giovanni Angeloptes. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 258.)

Volkstrachten und Bauernhäuser, Sächsische. Hrsg. v. dem Ausschuss f. das sächs. Volkstrachtenfest zu Dresden 1896 Landbauinsp. Schmidt, Maler O. Seyffert, Dr. Sponsel. gr. F⁰. 40 Lichtdr.-Taf. m. 8 S. Text. Dresden, W. Hoffmann. In Mappe M. 15.—.

Waard, C. de. De Middelburgsche tapijten. (Oud-Holland, 1897, S. 65.)

Weiss, Dr. August. Das Handwerk der Goldschmiede zu Augsburg bis zum J. 1681. (= Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F., XXIV.) gr. 8⁰. VIII, 359 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 6.—.

Wipplinger, Ludw. Die Keramik oder die Fabrikation von Töpfer-Geschirr, Steingut, Fayence, Steinzeug, Terralith, sowie von französischem, englischem und Hart-Porzellan. 2. Aufl. 8⁰. VIII, 326 S. m. 66 Abbildgn. Wien, A. Hartleben. M. 4.50.

Zschuppe, A. Das Porzellan, seine Geschichte und Technik, insbesondere die Einführung und Entwicklung der Porzellanindustrie in Oesterreich. (Zeitschrift f. Keramik, 1897, 11.)

Topographie.

Baudenkmäler, Die, der Provinz Pommern. Hrsg. v. der Gesellschaft f. pommersche Geschichte und Alterthumskunde I. Thl., Heft 4: Stadtbaumstr. E. v. Haselberg, Die Baudenkmäler des Reg.-Bez. Stralsund. 4. Hft. Der Kreis Rügen. (II u. S. 259—370 m. Abbildgn.) M. 3.50.

Bericht der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale über ihre Thätigkeit im Jahre 1896. Im Auftrage dieser Central-Commission zusammengestellt von Min.-Rath Dr. Karl Lind. gr. 8⁰. 133 S. Wien, W. Braumüller. fl. —.80.

Catalogue des photographies archéologiques faites dans les villes, bourgs et villages de l'Ile-de-France, et dans les

provinces de Picardie, Normandie, Bretagne, Touraine, d'après les monuments, églises, châteaux, fermes, maisons, ruines, etc., par F. Martin-Sabon, membre de la commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise. (1896.) (Ce catalogue annule tous les précédents.) In-8⁰, 136 pages. Tours, impr. Bousrez. Paris, lib. Giraudon. 60 cent.

Cicco, Vittorio di. L'arte nella Lucania. (Arte e Storia, 1897, S. 108, 118.)

Cronaca artistica Italiana. Anno 1, nº 1 (8 giugno 1897). Genova, tip. Ciminago, 1897. N. 0,43×0,28. p. 4. Cent. 10 il numero. [Genova, vico Mele, nº 7. Esce ogni domenica. L. 6 l'anno.]

Darstellung, Beschreibende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen und angrenzender Gebiete. Hrsg. v. der histor. Commission der Prov. Sachsen. 20. Hft.: Parisius, Past. A. und Oberlehr. Dr. A. Brinkmann: Der Kreis Gardelegen. Mit Beiträgen v. Bauinsp. a. D. G. Sommer. gr. 8⁰. VII, 232 S. m. Abbildgn., 2 Taf. u. 1 farb. Karte. Halle, O. Hendel. M. 6.—.

Dehaisnes. Le Nord monumental et artistique, publié par Mgr. D. Accompagné d'un album de 100 phototypies. In-4⁰, VIII, 258 pages. Lille, impr. Danel.

Deininger, Johann. Reisenotizen über kunsthistorische Denkmale im Vintschgau. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, XXIII, 1897, S. 208.)

España ilustrada: vistas, monumentos, escultura y pintura. Madrid. Hauser y Menet. S. a. (1897.) En 4⁰. apaisado. Láminas en fototipia y una hoja con explicación de las mismas, á dos columnas. Cuadernos 1 á 11. Libr. de M. Murillo. Cada cuaderno de 5 láms. 1 y 1.25.

Gerspach. Correspondance d'Italie. Florence. La Madonna delle Grazie. L'Immacolata Concezione. La nouvelle porte de bronze du Dôme. Le monument de Rossini à Santa Croce. Prato: Les fresques de Filippo et de Filippino Lippi. Localités diverses. Découverts et travaux. Turin: Concours de peinture religieuse. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 412.)

— Correspondance d'Italie. Le nouveau musée de l'Opera du Dôme et l'église San Giovenale d'Orvieto. L'Appartement Borgia au Vatican. L'église de Santa Maria in Cosmedin à Rome. Le couvent de St. François d'Assise. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 316.)

Grünewald. Das Verbot der Ausfuhr von Kunstwerken in Italien. (Die Kunsthalle, II, 18.)

H. C. Correspondance d'Angleterre. (La Chronique des arts, 1897, S. 212, 226.)

Hymans, Henri. Correspondance de Belgique. (La Chronique des arts, 1897, S. 277.)

Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français. Troisième partie (suite et fin). Grand in-8⁰, 531 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Cᵉ. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

Kohte, Reg.-Baumstr. Jul. Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen. Im Auftrage des Prov.-Verbandes bearb. 4. Bd. Der Reg.-Bez. Bromberg. Lex.-8⁰. X, 195 S. m. Abbildgn. u. 6 Kupferlichtdr. Berlin, J. Springer. M. 6.—.

Kunstdenkmäler, Elsäss. u. lothringische. 9 — 20. Lfg. Strassburg, Heinrich. à M. 2.—.

Ledain, B. La Gatine historique et monumentale; par M. B. L., membre de la Société des antiquaires de France. Ouvrage accompagné d'eaux-fortes représentant les monuments de ce pays, dessinés d'après nature et gravés par M. E. Sadoux. 2ᵉ édition, revue, corrigée, augmentée. In-4⁰, 359 p. Parthenay, imp. Cante.

Lehfeldt, Prof. Dr. Paul. Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens. Im Auftrage der Regiergn. v. Sachsen-Weimar-Eisenach, Sachsen-Meiningen und Hildburghausen, Sachsen-Altenburg, Sachsen-Coburg u. Gotha, Schwarzburg-Rudolstadt, Reuss älterer Linie u. Reuss jüngerer Linie bearb. v. P. L. Heft 24: Grossherzogth. Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsger.-Berirke Neustadt a. Orla u. Auma. Mit 9 Lichtdr.-Bildern u. 63 Abbildgn. im Texte. Lex.-8⁰. VIII, 250 S. Jena, G. Fischer. M. 6.—.

Müller, Conservator Rudolph. Kunst-Alterthümer der Decanal-Kirche zu Aussig und in der Ortschaft Neundorf bei Reichenberg etc. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, XXIII, 1897, S. 125.)

Paulus, Konservat. Dr. Ed. Die Kunst- u. Altertums-Denkmale im Königr. Württemberg. Im Auftrag des K. Ministeriums des Kirchen- u. Schul-

wesens bearb. Text. (Inventar.) Lfg. 16—20: Schwarzwaldkreis. (Schluss.) 21—22: Donaukreis. (Anfang.) 8⁰. (VI u. S. 289-552 m. Abbildgn. u. 6 Lichtdr.-Taf.) (S. 1-64 m. 7 Lichtdr.-Taf.) Stuttgart, P. Neff Verl. à M. 1.60.

Rahn, J. B. Architekturdenkmäler d. Cant. Thurgau. 6—8. Lfg. Zürich, Antiquar. Gesellschaft. à M. —.40.

Randolph, John A. Angleterre. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 327, 416.)

Schmid, Biblioth. Sekr. Dr. Wolfg. Maria. Anleitung zur Denkmalspflege im Königr. Bayern. Mit 45 Abbildgn. 8⁰. 87 S. München, J. J. Lentner. M. 1.25.

Schmölzer, Conservator Dr. Hans. Kunsttopographisches aus Süd-Tyrol. I—II. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, XXIII, 1897, S. 144 u. 191.)

Vistas completas de España: colección de las más preciadas bellezas arquitectónicas que existen en nuestra patria; templos, palacios, cuadros, estatuas; de cuantos monumentos notables son dignos de ser conocidos; vistas panorámicas, paisajes, &. todo catalogado rigurosamente. (Se compondrá la obra de 80 á 100 tomos.) Cada tomo constará de 48 págs. en 12⁰., apaisado, 24 con un dibujo; las otras 24 con texto descriptivo. Cubiertas alegóricas. Barcelona. Impr. La Protección nacional. (1ª. serie. VI. cuadernos. I. Cuba II á VI. Madrid.) (2ª. serie.) Impr. de Francisco Badia. 3 Cuadernos. 1⁰. Escorial. 2⁰. y 3⁰. Barcelona. Cada cuaderno 1.25.

Vivanet, Fil. Quarta relazione a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Sardegna nell' esercizio 1895-96. Cagliari, tip. G. Dessi, 1897. 8⁰. p. 22.

Aderno.

— **Russo,** Petronio Salv. Illustrazione storico-archeologica di Adernò. Adernò, tip. Luigi Longhitano, 1897. 8⁰ fig. p. 71.

Antwerpen.

— **Kuyck,** Franz Van, et Max **Rooses.** Oud Antwerpen, par F. V. K., professeur à l'Académie des beaux-arts d'Anvers, et M. R., conservateur au musée Plantin. Iᵉ livr. f⁰. Bruxelles, Ed. Lyon-Claessen, 1897. à fr. 20.—.

Bergamo.

— **Scotti,** Giulio. Bergamo nel seicento: saggi illustrativi. Bergamo, stab. tip. lit. fratelli Bolis, 1897. 16⁰. p. XX, 195. L. 2.50. [1. Le condizioni politiche e civili. 2. Le accademie e la letteratura. 3. La scienza e l' arte. 4. Riepilogo e conclusione. 5. Appendice bibliografica.]

Brüssel.

— **Wauters,** A. J. La grand' place de Bruxelles, par A. J. W., professeur d'histoire de l'art à l'Académie royale des beaux-arts de la ville de Bruxelles, etc. 8⁰. 46 p., gravv. et portrait hors texte. Bruxelles, P. Weissenbruch, 1897. fr. 1.50.

Chaville.

— **Dassé.** Chaville historique; par M. l'abbé D., curé de Chaville. In-8⁰, 211 pages avec gravures. Mesnil, imprimerie Firmin-Didot et Cᵉ. Chaville, librairie Hénot. Paris, librairie Haton.

Fontainebleau.

— **Dimier,** Louis. Recherches sur la grotte du jardin des Pins, à Fontainebleau. In-8⁰, 24 pages. Fontainebleau, imprimerie Bourges. [Tiré à 50 exemplaires. Extrait des Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais (1897).]

Gent.

— Inventaire archéologique de Gand. Catalogue descriptif et illustré des monuments, œuvres d'art et documents antérieurs à 1830, publié par la Société d'histoire et d'archéologie de Gand. Fasc. I. 8⁰. Gand, imprimerie N. Heins, 1897. fr. 3.50.

Hamburg.

Hamburgensien-Sammler, Der. Hrsg. v. H. Haase. 1897. II. Mappe. 4⁰. 15 Lichtdr.-Taf. m. 5 S. Text. Hamburg, Jürgensen & Becker in Komm. In Mappe M. 6.50.

Hanau.

— **Winkler,** Biblioth. Dr. A. u. Zeichenakad.-Lehr. Archit. J. **Mittelsdorf.** Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Hanau. I. Tl. Festschrift zum 300 jähr. Jubiläum der Gründg. der Neustadt Hanau. Lex.-8⁰. VII, 213 u. X S. m. 138 Abbildgn. u. 1 Taf. Hanau, G. M. Alberti in Komm. M. 6.—.

Löwen.

— **Nève,** Franz. Louvain pittoresque. XX promenades à Louvain, Tervueren et leurs environs au point de vue pittoresque, historique et archéologique. 12⁰. XII, 268 p., gravv. Louvain, Ch. Peeters.

Lübeck.

— Lübeck. Seine Bauten u. Kunstwerke. 58 Darstellgn. in Lichtdr. (37 Taf.) m. Text. F⁰. (11 S.) Lübeck, J. Nöhring. Geb. M. 25.—.

Lyon.

— **Galle,** Léon. Une promenade à travers le vieux Lyon. Compte rendu et Etude de l'ouvrage intitulé „Lyon pittoresque", par A. Beton (illustrations de Joannès Drevet). In-8⁰, 32 p. Lyon, imp. Mougin-Rusand. 1896. [Extrait de la Revue du Lyonnais (octobre 1896).]

Mont Saint-Michel.

— **Crépeaux,** Constant. Visite au mont Saint-Michel. In-4⁰, 32 p. avec grav. La Rochelle, imprim. Texier. Paris, librairie Pédone.

— — Visit to mont Saint-Michel and History of the abbey, of the bay and of the polders. In-4⁰, 32 p. avec grav. La Rochelle, imprim. Texier. Paris, libr. Pédone. 1 fr. 25.

München.

— **Aufleger,** Archit. O. u. Biblioth. Nat.-Mus.-Sekr. Dr. W. M. **Schmid.** Führer durch die k. Residenz zu München. Historisch-topograph. Beschreibung m. 5 Plänen u. 24 Abbildgn. in Autotypie. 8⁰. IV, 60 S. München, L. Werner. M. 1.80.

Neapel.

— **Stabile,** Prof. Lu. Sunto di storia ed archeologia della città di Napoli. Napoli, tip. del Diogene, 1897. 16⁰. p. 139. L. 4.

Paray-le-Monial.

— **Chatelet,** Gabriel. Le Guide illustré de Paray-le-Monial; par l'abbé G. C., chapelain de la basilique. 3e édition. Petit in-16, 145 p. avec grav. et plan. Paris, imp. Fontaine. Paray-le-Monial, lib. Biard.

Potsdam.

— **Lichtwark,** Alfred. Potsdam und die Hohenzollern. (Pan, 1897, S. 47.)

Rom.

— Rome seen in a week: being a handbook to Rome and its environs, with a monumental map containing a description of the roman antiquities, galleries, museums, churches, catacombs and general information necessary to the tourist. Rome, published by Luigi Piale (Forzani & C. printers), 1897. 16⁰. p. 204, con tavola. L. 2. P[iale's hand-book.]

Rom.

— **Sulger-Gebnig,** Rob. Das Stadtbild Roms zur Zeit Goethe's. (Goethe-Jahrbuch, 18. Bd.)

Saint-Gilles.

— **Renaud,** Henri. Guide illustré à Saint-Gilles, Croix-de-Vie et aux environs; par H. R., avocat aux Sables-d'Olonne. Dessins inédits et carte du canton de Saint-Gilles et de la commune d'Apremont par A. Schell, agent voyer cantonal à Saint-Gilles-sur-Vie. In-16, VI, 237 p. Les Sables-d'Olonne, imp. et lib. Roche-Jourdain. 2 fr.

Sens.

— **Heuré,** Paul. Sens et ses environs, avec nombreuses gravures, cartes et plan; par P. H., membre de la Société archéologique de Sens. In-18 jésus, 226 p. Sens, imprim. et libr. Goret.

Terni.

— **Filippi,** Aless. Terni e i suoi dintorni: guida pel forestiere. Roma, tip. Innocenzo Artero, 1897. 16⁰ fig. p. 95. L. 1.

Ulm.

— Beschreibung des Oberamts Ulm. Hrsg. vom k. statist. Landesamt. Mit Titelbild, Karte des Oberamts und des ehemal. Reichsstadt-Gebiets, Kilometerzeiger des Bezirks, Grundriss d. Münsters, Abbildg. des Münsterturmes u. zahlreichen Bildern im Text. 2 Bde. gr. 8⁰. VIII, 812 u. IV, 701 S. Stuttgart, W. Kohlhammer in Komm. M. 6.—.

Varallo.

— **Arienta,** Giulio. Appunti e rettificazioni storiche sul santuario di Varallo. (Arte e Storia, 1897, S. 101, 149.)

Sammlungen.

Corput, Van den. Collectionneurs et collections. Intailles, sceaux, cachets, ex-libris, affiches, création d'iconothèques et de musées collectifs. Etude historique et philosophique, par le docteur V. d. C., membre du Sénat de Belgique, etc. 8⁰. 28 p., figg. Bruxelles, H. Lamertin, 1897. [Extrait des Archives de la Société française des collectionneurs d'ex-libris.]

Eichler, Amanuensis Dr. Ferd. Bibliothekspolitik am Ausgange des 19. Jahrhunderts. gr. 8⁰. III, 23 S. Leipzig, O. Harrassowitz. M. 1.—.

Frizzoni, G. Die Museen Italiens und ihre neuen Errungenschaften. (Zeit-

schrift f. bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 223 u. 248.)

Kruse, John. Notice et Bibliographie des musées d'art de Suède; par le docteur J. K., du Musée national de Stockholm. In-8⁰, 11 p. Besançon, imp. Jacquin. [Extrait du Bibliographe moderne (1897, n⁰ 1).]

Meissner, F. H. Die Museumsfrage. (Die Kunsthalle, 1897, 22.)

Nouvelles des Musées étrangers. (La Chronique des arts, 1897, S. 211, 276.)

P. E. R. Kunstschätze in italienischen Bibliotheken. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 445.)

Perrier, Émile. Les Bibliophiles et les Collectionneurs provençaux anciens et modernes. Arrondissement de Marseille. Ouvrage illustré de 72 figures, d'un frontispice et de 4 planches. In-8⁰, XII, 565 p. Marseille, imp. Barthelet et Cᵉ.

Basel.

— Jahresberichte u. Rechnungen d. Vereins für das historische Museum und für Erhaltung Baslerischer Altertümer. Nebst einer Arbeit von Prof. A. Burckhardt-Finsler über „die Ofleten und Waffeleisen des histor. Museums." J. 1896. gr. 4⁰. 38 S. m. 2 Taf. Basel, R. Reich. M. 2.80.

Bastia.

— **Novellini,** P. Beaux-Arts. Création d'un musée à Bastia; par P. N., artiste peintre, de la Société des artistes français. In-8⁰, 8 pages. Ajaccio, imprim. Robaglia et Zevaco.

Berlin.

— Acquisitions, Les, du Musée de Berlin. (La Chronique des arts, 1897, S. 249.)

— Katalog d. Bibliothek des königl. Ministeriums der öffentlichen Arbeiten. gr. 8⁰. XIV, 666 S. Berlin, J. Springer. Geb. M. 10.—.

— Katalog d. Lipperheide'schen Sammlung für Kostümwissenschaft. 3. Abth. 1. Bd. 3.—6. Lfg. Berlin, Lipperheide. à M. 1.—.

— Sculpturen, Italienische, aus den königl. Museen zu Berlin. Mit erklär. Text v. der Direction der Sammlg. II. Bd. 76 Fol.-Taf. in photograph. Druck, ausgeführt in der Offizin der Verleger. Mit Texthft.: Italienische Bildwerke der christl. Epoche aus den königl. Museen zu Berlin. II. Serie. Lex.-8⁰. (21 S.) Berlin, Graph. Gesellschaft. In Mappe M. 125.—.

— **Seidlitz,** Woldemar von. Wilhelm Bode. Rückblick auf eine Museumsthätigkeit von fünfundzwanzig Jahren. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 1.)

Caen.

— Catalogue des tableaux, gravures, objets d'art, livres, porcelaines, émaux, etc., exposés dans la salle de la collection Mancel; par A. Decauville-Lachênée, conservateur-adjoint de la bibliothèque de la ville de Caen. In-32, XII, 59 p. Caen, imp. Valin.

Dresden.

— **Ehrenthal,** M. v. Führer durch das königl. historische Museum zu Dresden. Hrsg. v. d. Generaldirektion der königl. Sammlgn. 2. Aufl. 12⁰. V, 225 S. m. Fig. u. 1 Plan. Dresden, (Warnatz & Lehmann). M. —.70.

— Guide to the royal collections of Dresden, translated by C. S. Fox. 8⁰. III, 290 S. Dresden, (Warnatz & Lehmann). M. 1.—.

— Rembrandt. (16) Photogravuren nach Gemälden von R. in der Galerie zu Dresden. In.-F⁰. 1 Bl. Text. Berlin, Photograph. Gesellschaft. In Mappe M. 225.—.

— Waffen- und Modellsammlung, Die historische, im königl. Arsenal zu Dresden. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, 1897, 3.)

Egham.

— **Carey,** C. W. The Royal Holloway College Collection. (The Art Journal, 1897, May.)

Florenz.

— **Ridolfi,** E. R. Gallerie di Firenze. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 171.)

Forli.

— **Santarelli,** Antonio. Galleria e Museo di Forlì. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 141.)

Frankfurt a. M.

— **Berghoeffer,** Ch. Eine Specialbibliothek der Edelschmiedekunst (Bibliothek Julius H. Jeidels). (Frankfurter Zeitung, 1897, No. 186.)

— **d-r.** Ein Frankfurter Patrizier [Wilhelm Peter Metzler] und seine Kunstsammlung. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 485.)

— **Frauberger,** Heinr. Die Kunstsammlung des Hrn. Wilhelm Peter Metzler in Frankfurt am Main, erläutert. F⁰. 68 S. m. 1 Farbentaf., 1 Porträttaf., 60 Lichtdr.-Taf. u. 95 Textabbildgn. Frankfurt a. M., J. Baer & Co. Geb. M. 60.—.

Freiwaldau.

— Chronik der Stadt Freiwaldau, vom J. 1574 bis zur Hälfte dieses Jahrhunderts, welche besaget, was sich in derselben zutrug, wie Manches beschaffen war, und einigen ehr. Charakterzeichngn. v. Personen, welche dabei auf der Bühne der Zeit spielten. Allen ehrsamen Besuchern der Alterthums-Ausstellung gewidmet u. verf. v. e. Greise. gr. 8⁰. 24 S. Freiwaldau, A. Blažek. M. —.35.

Kopenhagen.

— **Leclerc,** Julien. Correspondance de l'étranger. Danemark. I. La Glyptothèque ny Carlsberg. (La Chronique des arts, 1897, S. 236.)

— **Tryde,** O. „Ny Carlsberg Glyptotheca." (The Art Journal, 1897, May.)

Krakau.

— **Schaeffer,** Emil. Von der Fürstl. Czartoryski'schen Gemälde - Galerie in Krakau. (Das Atelier, 1897, Heft 13, 14.)

Leipzig.

— **Boeheim,** W. Die Zschille'sche Waffensammlung. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, 1897, 2.)

— **R. G.** Correspondance de l'étranger. Allemagne. (La Chronique des arts, 1897, S. 237.)

— Verzeichnis der Sammlungen des Börsenvereins der deutschen Buchhändler. II. Verzeichnis der in der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler vorhandenen Geschäftsrundschreiben über Gründung, Kauf, Verkauf u. s. w. buchhändler. Geschäfte. Mit Personen- und Ortsregister. gr. 8⁰. XII, 825 S. Leipzig, Geschäftsstelle des Börsenvereins der deutschen Buchhändler. M. 16.—.

Linz.

— **Bancalari,** Oberst d. R. Gust. Bibliotheks-Katalog des Museum Francisco-Carolinum in Linz a. D. Hrsg. vom Verwaltungsrathe des Museum. gr. 8⁰. IX, 670 S. Linz, V. Fink in Komm. M. 9.—.

London.

— Bibliothèque Ashburnham. (La Chronique des arts, 1897, S. 264.)

— Departement of Science and Art of the Committee of Council on Education: A Catalogue of the First Circulating Collection of Water-Colour Paintings of the British School, Illustrating the Rise and Progress of the Art. Selected from the National Gallery of British Art at the South Kensington Museum. 1d. — National Portrait Gallery. Forms for Description of Portraits.

— **Helbig,** J. Le Musée de South-Kensington et son administration. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 352.)

— **J. H.** Encore le Musée de South-Kensington. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 452.)

— Pictures in the National Gallery London. Part 2—4. München, Hanfstaengl. à M. 15.—.

— South Kensington Museum. A french critics opinion. (The Art Journal, 1897, May.)

— Tate Gallery, The. The National Gallery of British Art. With Introduction by David Croal Thomson. (Illustrated Catalogue.) Cr. 8vo, pp. 91. „Art Journal" Office. 1/.

Madrid.

— Meisterwerke, Die, des Museo del Prado in Madrid. (In 10 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. gr. F⁰. (à 11 Photograv.) Berlin, Photograph. Gesellschaft. à M. 125.

Mailand.

— **Bertini,** Giuseppe. R. Galleria di Brera in Milano. I sedici quadri del legato Monti. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 112.)

Marseille.

— **Barré,** H. Catalogue des incunables de la ville de Marseille, par H. B., bibliothécaire-adjoint. In-8⁰, VII, 73 p. Marseille, imprimerie Barthelet et Cᵉ.

Moulins.

— Catalogue du musée départemental de Moulins. Deuxième partie, dressée par MM. Bertrand, conservateur du musée, et F. Pérot. In-8⁰, 90 p. et planche. Moulins, imprim. Auclaire. 1896. [Société d'émulation et des beaux-arts du Bourbonnais.]

München.

— Gemäldegalerie, Die, zu Dresden. 9. Lfg. München, Hanfstaengl. M. 12.—.

— Hausschatz, Der bayerische. (Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 448.)

— **M. Sch.** Bruckmann's Pigmentdrucke der Kgl. alten Pinakothek in München. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N, F., VIII, 1897, S. 256.)

— Reproductions inaltérables (Pigmentdrucke) Bruckmann d'après les tableaux de l'ancienne Pinacothèque royale de Munich. (La Chronique des arts, 1897, S. 271.)

Nancy.
-- Catalogue descriptif et annoté du musée de Nancy. Tableaux, dessins, statues et bas-reliefs. In-12, 249 p. Nancy, imprimerie Crépin-Leblond.

Neuhaldensleben.
— **Wegener,** Philipp. Die Alterthumssammlung des Gymnasiums. Festschrift. Programm des Gymnasiums zu Neuhaldensleben. 8⁰. 44 S.

Nürnberg.
— **Albrecht,** Rud. Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im germanischen National-Museum zu Nürnberg. Photographische Orig.-Aufnahm. nach der Natur in Lichtdr. Mit e. Vorwort u. erläut. Text v. Dr. K. Schaefer. 3—6. (Schluss-)Lfg. gr. 4⁰. (41 Taf. m. 2 Bl. Text.) Nürnberg, J. L. Schrag in Komm. M. 6.—.

— Feier zur Einweihung des Neubaues des Bayer.-Gewerbemuseums. (Bayer. Gew.-Zeitung, 1897, 13.)

— Katalog der im germanischen Museum vorhandenen, zum Abdruck bestimmten geschnittenen Holzstöcke vom XV.—XVIII. Jahrh. Atlas. gr. F⁰. 12 Taf. Nürnberg, Verlag des Germanischen Museums. M. 13.50.

— **R(ée),** P. J. - Zur Einweihung des Neubaues des Bayerischen Gewerbemuseums. (Bayer. Gew.-Zeitung, 1897, 12.)

Paris.
— **Bénédite,** G. Nouvelles acquisitions du Louvre. (La Chronique des arts, 1897, S. 247.)

— **Boeheim,** W. Ein historisches Museum der Armee in Paris. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, 1897, 2.)

— Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale, publié par M. Ernest Babelon. (Texte.) In-8⁰, 463 pages. Le Puy-en-Velay, imprimerie Marchessou. Paris, libraire Leroux.

— Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale. Auteurs. T. 1er : Aachs - Albyville. In-8⁰, LXXXII, 569 p. Paris, Imprim. nationale. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

— **Delisle,** Léopold. Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale. Introduction; par L. D., administrateur général de la Bibliothèque nationale. In-8⁰. LXXXII p. Paris, Impr. nationale. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

Paris.
— **Migeon,** Gaston. Le Musée Cernuschi. (Gazette des beaux-arts, 1897, II, S. 217.)

— **Molinier,** Emile. Exposition rétrospective des beaux-arts et des arts décoratifs en 1900. Rapport présenté à la commission supérieure par M. E. M., chef du service de cette exposition, dans sa séance du 28 mai 1897. In-8⁰, 12 pages. Paris, Imprimerie nationale. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

— Nouvelles du Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1897, S. 286.)

— Société, La, des Amis du Louvre. (La Chronique des arts, 1897, S. 222.)

Ravenna.
— **Ricci,** Corrado. La Galleria di Ravenna. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 119.)

Rom.
— **Venturi,** Adolfo. La Galleria nazionale in Roma. Nuovi acquisti. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 250.)

Säckingen.
— Beschreibung von Münzen und Medaillen des Fürstenhauses und Landes Baden in chronologischer Folge aus der Sammlung des grossherzogl. badischen Kommerzienraths Otto Bally in Säckingen. 1 Thl. Münzen u. Medaillen des Zähringer-bad. Fürstenhauses. Imp. 4⁰. XXXVII, 122 S. m. Fig., 2 farb. u. 12 Lichtdr.-Taf. Aarau, H. R. Sauerländer & Co. M. 40.—.

Sanseverino.
— **Aleandri,** Vittorio Emanuele. La Pinacoteca civica di Sanseverino-Marche. (La Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 135.)

Siena.
— **Piccolomini,** Pietro. Catalogo generale delle antichità del museo Pietro Piccolomini, compilato per cura del proprietario. Siena, tip. arciv. s. Bernardino, 1897. 8⁰. p. 70.

Stuttgart.
— Bibliothek, Die, der k. Centralstelle für Gewerbe und Handel. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 1897, 22.)

Troyes.
-- Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes. 6e édition. In-16, 118 p. Troyes, impr. Nouel; au Musée, rue Saint-Loup; tous les lib. 75 cent.

Turin.

— **Vesme,** Alessandro. La regia Pinacoteca di Torino. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 3.)

Venedig.

— **Cantalamessa,** Giulio. La R. Galleria di Venezia. (Le Gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 99.)

— **Rovere,** Antonio della. Il Museo Civico di Venezia. (Arte e Storia, 1897, S. 113, 121.)

Versailles.

— National Museum, The, of Versailles. Illustrated guide. In-16, 94 p. Versailles, impr., 13, place Hoche; M. Gervois, 20, rue du Peintre-Lebrun. 1 fr.

Wien.

— **Frimmel,** Th. v. Mittheilungen aus den Gemäldesammlungen von Alt-Wien. Die Galerie des Fürsten Wenzel Kaunitz. (Berichte u. Mittheilungen d. Alterthums-Vereines zu Wien, XXXII.)

— **List,** Custosadjunkt Dr. Camillo. Die Hof-Bibliothek in Wien. 20 Taf. in Lichtdr. Erläuternder Text v. C. L. Imp.-4⁰. (25 S. m. 1 Abbildg. u. 1 Grundriss.) Wien, J. Löwy. M. 20.—.

— Schmuck, Statuarischer, der Façaden des k. k. kunsthistorischen und des k. k. naturhistorischen Hof-Museums in Wien. 50 Blatt Lichtdr. gr. 4⁰. 2 S. Text. Wien, J. Löwy. In Mappe M. 25.—.

— **Schönbrunner,** Galerie-Insp. Jos. und Dr. Jos. **Meder.** Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. II. Bd. Imp.-4⁰. 118 Taf. in Licht- u. Buchdr. m. 7 Bl. Text. Wien, Gerlach & Schenk. M. 36.—.

Wilhelmshöhe bei Kassel.

— **Scherer,** Karl. Die Wilhelmshöher Schlossbibliothek. Ein Blick auf ihre Geschichte und ihre Schätze. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 255.)

Würzburg.

— Führer durch das kunstgeschichtliche Museum (v. Wagnerstiftung) der Universität Würzburg. 8⁰. 44 S. Würzburg, (Stahel), M. 1.—.

Zürich.

— **Tobler-Meyer,** Wilh. Die Münz- und Medaillen-Sammlung des Herrn Hans Wunderly v. Muralt in Zürich. Erläut. u. beschrieben. I. Abth. 3. Bd. Die Münzen u. Medaillen der Städte u. Kantone Freiburg, Solothurn, Basel u. Schaffhausen, des Kantons Appenzell u. der geistl. Münzherren auf dem Boden der heut. Schweiz. gr. 8⁰. XXV, 476 S. Zürich, A. Müller's Verl. M. 8.—.

Ausstellungen. Versammlungen.

Brüssel.

— **Hymans,** Henri. Bruxelles. Exposition des portraits anciens. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 245.)

— — Correspondance de l'étranger. Belgique. Une exposition de portraits anciens à Bruxelles. (Gazette des beaux-arts, 1897, II, 81.)

Dürkheim.

— **P. W.** Von der Hauptversammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1897, S. 419.)

Genf.

— **Boos-Jegher,** Ed. Die Landesausstellungen in der Schweiz mit besonderer Berücksichtigung jener in Genf 1896 und einer später in Bern abzuhaltenden. (Vortrag.) gr. 8⁰. 16 S. Bern, Steiger & Co. M. —.50.

Leipzig.

— **Seidlitz,** W. v. Die Ausstellung im Leipziger Kunstgewerbemuseum. (Allgem. Zeitung, Beil. No. 180.)

— **Thieme,** U. Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. (Kunstgewerbeblatt, N. F., VIII, 12.)

London.

— Burlington Fine Arts Club. — Catalogue of a Collection of European Enamels, from the Earliest date to the End of the XVII. Century. 4⁰. XXIII, 82 S. London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1897.

— **O. W.** Ausstellung von Kunstmöbeln des 17. u. 18. Jahrhunderts in London. (Kunstgewerbliche Rundschau, 1897, 6.)

Mecheln.

— Congrès archéologique de Malines. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 421.)

Paris.
— **Tourneux,** Maurice. L'exposition des portraits de femmes et d'enfants à l'école des beaux-arts. (Gazette des beaux-arts, 1897, I, S. 445.)

Stockholm.
— **Martins,** F. R. Sammlungen aus dem Orient in der allgemeinen Kunst- und Industrie-Ausstellung zu Stockholm 1897. 4⁰. 8 S. mit 8 Tafeln. Stockholm, Samson & Wallin. Kr. 5.—.

Stuttgart.
— Ausstellung japanischer Rollenbilder im Landes-Gewerbemuseum. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 1897, 34.)

Urbino.
— **Calzini,** E. Le feste e l'Esposizione Raffaellesca in Urbino. (Arte e Storia, 1897, S. 129, 137.)

— Catalogo della mostra internazionale raffaellesca in Urbino, agosto-settembre 1897. Urbino, tip. della Cappella, 1897. 8⁰. p. 77.

— Esposizione Raffaellesca. (Il Raffaello, 1897, No. 7, S. 7.)

Venedig.
— Catalogo della mostra eucaristica nella scuola grande di s. Rocco (XIX congresso eucaristico in Venezia: V italiano). Seconda edizione. Venezia, stab. tip. Carlo Ferrari, 1897. 16⁰ fig. 160 p. Cent. 50.

Versteigerungen.

Amsterdam.
— Antiquités et objets d'art. Catalogue de la collection très-importante, formée par feu M. S. W. Josephus Jitta d'Amsterdam. La vente aura lieu à Amsterdam 9 Nov. sous la direction de MM. Frederik Muller & Co. 4⁰. 1218 Nrn.

— Catalogue de la collection importante de dessins anciens, formée par M. W. F. Piek. La vente aura lieu 1—2 Juin 1897 dans la Salle de Vente et sous la direction de Frederik Muller & Cie, Doelenstraat 10, Amsterdam. 8⁰. 377 Nrn.

— Collections de Mme la Douairière Jantson van Erffrenten, de feu M. A. Lips à Bréda et de deux autres successions. La vente aura lieu le 26—27 Octobre 1897 sous la direction de l'Expert J. Schulman (d'Amersfoort). 8⁰. 702 Nrn.

Berlin.
— Katalog enthaltend den Nachlass Ihr. Durchl. der Frau Herzogin Pauline zu Sagan, Talleyrand und Valençay . . . Antiquitäten aus dem Nachlass des Herrn Oberhofmeisters von Donop in Detmold. Versteigerung den 20. October 1897: Rud. Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Katalog No. 1105. 8⁰. 818 Nrn.

— Katalog von älteren Kupferstichen, Radirungen . . . reichhaltige Chodowiecki-Collection. Collection Löffler, Breslau . . . Oeffentliche Versteigerung den 22. September 1897 in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Katalog No. 1101. 8⁰. 1199 Nrn.

— Katalog von Gemälden alter Meister, sämmtlich aus Galerie Sedelmeyer. Oeffentliche Versteigerung den 16. November 1897 in R. Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin. Katalog 1109. 8⁰. 66 Nrn.

— Kupferstich-Auction LVI von Amsler & Ruthardt. — Katalog werthvoller und seltener Schabkunststiche, Radirungen, Linienstiche berühmter Meister des XV. bis XIX. Jahrhunderts aus dem Besitze eines Westphälischen Kunstfreundes. Versteigerung zu Berlin den 1. December 1897. 8⁰. 1311 Nrn.

— Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Lithographien und Handzeichnungen alter und neuer Meister. Oeffentliche Versteigerung den 12. October 1897 in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. [Katalog No. 1103.] 8⁰. 1055 Nrn.

— Sammlung von Kupferstichen, Radirungen . . . alter u. neuer Meister. Oeffentliche Versteigerung den 12. October in R. Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Katalog No. 1103. 8⁰. 1055 Nrn.

— **S. L.** Berliner Auctionspreise für alte Meissener Porzellane etc. (Sprechsaal, 1897, 32.)

Frankfurt a. M.
— Verzeichniss der Ausgrabungen, Arbeiten in Marmor, Holz, Metall, Elfenbein, ferner Töpfereien, Porzellan, Glas, Möbel . . . welche die Sammlungen des Herrn Baron Georg v. Oertzen, sowie A. W. in Baden-Baden u. A. bildeten. Versteigerung den 22.—23. September 1897 durch Rudolf Bangel. Katalog 450. 8⁰. 572 Nrn.

— Verzeichniss der Gemälde und Kunstblätter moderner u. älterer Meister, einer Waffensammlung, Antiquitäten

und kunstgewerblicher Arbeiten, darunter die Nachlässe bekannter Frankfurter und Offenbacher Sammler. Versteigerung den 3.—5. November 1897 durch Rudolf Bangel. Katalog 453—454. 8°. 1561 Nrn.

Köln.

— Katalog der gräfl. W. Douglas'schen Sammlung alter Glasgemälde auf Schloss Langenstein. Versteigerung zu Köln den 25. November 1897 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, Druck von M. DuMont Schauberg. 57 Nrn.

— Katalog der . . . Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten . . . sowie der abgeschlossenen Portrait-Sammlung d. Museums Christian Hammer in Stockholm. Versteigerung zu Köln den 30. Juni bis 15. Juli 1897 . . . durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, 1897. 8°. 213 Nrn.

— Katalog der Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten etc. aus dem Nachlasse des zu Euskirchen verstorbenen Herrn Ernst Herder. Versteigerung zu Köln den 18.—22. October 1897 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 8°. Köln, Druck von M. DuMont Schauberg, 1897. 2367 Nrn.

— Katalog von Gemälden älterer Meister aus den Sammlungen der Herren J. Brade zu Wiesbaden, Justizrath Rudolf Wagner zu Landau u. A. Versteigerung zu Köln den 25.—26. October 1897 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, Druck von M. DuMont Schauberg, 1897. 262 Nrn.

Leipzig.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner, LXI. — Katalog der Kupferstich-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Prof. J. E. Wessely, nebst anderen Beiträgen. Versteigerung den 10. November 1897. 8°. 1568 Nrn.

London.

— Catalogue of the magnificent collection of printed books the property of the Rt. Hon. the Earl of Ashburnham. (First portion.) . . . Auction . . . Sotheby, Wilkinson & Hodge . . . 25. June 1897. London. 8°. 1683 Nrn.

— **Friedländer.** Versteigerung der Gemäldesammlungen George Richmond und John E. Millais. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 251.)

— **S.,** O. v. Auktion der Bibliothek Ashburnham. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 281.)

London.

— **Schleinitz,** Otto von. Schlussbetrachtungen zur englischen Versteigerungssaison. (Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 381.)

— — Vom Londoner Büchermarkt. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 270.)

München.

— Collection J. W., London. Versteigerung in München 19. Juni 1897. Katalog einer . . . Sammlung von Handzeichnungen alter Meister. Versteigerung . . . unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. München, 1897. 8°. 463 Nrn.

— Katalog der III. Abteilung der Kunstsammlungen Rudolf Kuppelmayr in München: Waffen, keramische Erzeugnisse, Gläser u. Glasmalereien, Eisen . . . Auktion den 26.—27. Oktober 1897 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. 4°. 502 Nrn.

— Katalog der Gemälde-Sammlung alter Meister sowie einer Anzahl diverser Antiquitäten aus dem Besitze des Herrn Dr. C. Gross in Wien. Auktion in München den 30. Oktober unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. München, 1897. 4°. 154 Nrn.

— Katalog der Waffensammlung des Herrn A. Ullmann in München. Auktion den 25. October 1897 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. 4°. 139 Nrn.

— Kunst-Katalog Nr. XV. J. Halle, München. Verzeichniss einer Sammlung von Kupferstichen der englischen u. französischen Schule des XVIII. Jahrh. 8°. 1490 Nrn.

Paris.

— **Biais,** Emile. Notice des tapisseries, portraits, tableaux, pastels, tentures, meubles et curiosités existant dans le château de Chalais en 1894 et vendus à Paris en 1894—1896; Notes et Renseignements. In-8°, 24 p. Angoulême, imp. Chasseignac.

— Catalogue des objets d'art et de haute curiosité de la Renaissance composant la collection E. Bonnaffé, dont la vente a eu lieu les 3, 4, 5 et 6 mai 1897. In-8°, 79 p. Paris, imprim. Moreau et Ce; Mannheim père et fils. 431 numéros.

— Catalogue des objets d'art et de haute curiosité de la Renaissance, tableaux, tapisseries, composant la collection de M. Emile Gavet, dont la

vente a eu lieu du 31 mai au 9 juin 1897. In-4⁰. 215 pages et grav. Paris, impr. Moreau et Cᵉ; Mannheim père et fils. 828 numéros.

— Catalogue des objets antiques, du moyen âge, de la Renaissance, etc., dépendant de la succession de M. le baron Jérôme Pichon. Vente du 24 avril au 1ᵉʳ mai 1897. In-8⁰, 173 p. et 16 pl. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, Rollin et Feuardent.

— Catalogue des objets de curiosité et d'ameublement des XVIᵉ XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles dépendant de la succession de M. le baron Jérôme Pichon, dont la vente a eu lieu du 29 mars au 10 avril 1897. In-4⁰, 158 pages et grav. Paris, imprim. Moreau et Cᵉ; Mannheim père et fils. 1445 numéros.

— Collection A. Tollin. (La Chronique des arts, 1897, S. 216.)

— Collection Gavet. (La Chronique des arts, 1897, S. 217, 231, 243, 254, 263, 282, 291.)

— **Meier-Graefe,** J. Versteigerung der Bibliothek der Goncourts. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 172.)

Venedig.

— **Jacobsen,** Emil. Versteigerung der Galerie Manfrin. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 335.)

Wien.

— Catalog der Doubletten der Sammlung weil. Sr. Exc. Herrn Fr. Ritter v. Hauslab, enthaltend Werke aus folgenden Gebieten: Costümkunde, Holzschnittwerke . . ., welche am 29. November 1897 Wien I Sonnenfelsgasse 21 versteigert werden. (86. Bücher-Auction von A. Einsle in Wien.) 8⁰. 638 Nrn.

Nekrologe.

Burckhardt, Jakob. (Zur Erinnerung an Herrn Prof. Dr. Jakob Burckhardt, geb. den 25. V. 1818, gest. den 8. VIII. 1897. 8⁰. 22 S. Basel, C. F. Lendorff. M. —.60. — Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 505. — Der Kunstwart, X, 22. — La Chronique des arts, 1897, S. 272. — J. V. Widmann: Die Nation, 1897, No. 47. — Curt Breysig, Ein Besuch bei J. B.: Die Zukunft, 1897, No. 47.)

Engerth, Eduard v. (Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 438. — Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 505.)

Falke, Jakob v. (B. Bucher: Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 409. — La Chronique des arts, 1897, S. 230. — Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 440.)

Franks, Sir A. Wollaston. (Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 360.)

Heyden, August von. (La Chronique des arts, 1897, S. 216. — Adolf Rosenberg: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 513. — Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 424. — H. S.: Die Kunst f. Alle, 1897, 327.)

Ludwig, Heinrich, Maler, Schriftsteller über Technik der Malerei. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 492.)

Lützow, Professor Dr. Karl v. (Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1897, No. 3, S. 21. — C. L.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 233.)

Pulszky, Franz v. (Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 525.)

Besprechungen.

Baer, C. H. Die Hirsauer Bauschule. Freiburg, 1897. (Brinkmann: Centralblatt d. Bauverwaltung, 1897, S. 267.)

Baier, J. Die Cistercienser-Abtei Kloster Langheim. Würzburg, 1896. (Neumann: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 433.)

Barbier de Montault, X. Les Mosaïques des Eglises de Ravenne. Lille, 1897. (F. de M.: La Chronique des arts, 1897, S. 253.)

Bassermann, Alfred. Dante's Spuren in Italien. Heidelberg, 1897. (H. Thode: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 310. — F. X. Kraus: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 1108.)

Baumann, A. Zur Geschichte Mannheims und der Pfalz. Pläne und Bilder aus der Sammlung des Mannheimer Alterthums-Vereins. Mannheim, 1897. (A. Werminghoff: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 909.)

Beissel, Stephan. Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. 12. Lfg. Frankfurt a. M. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], 1897, S. 73.)

Beltrami, Luca. Il libro d'Ore Borro-

meo. Milano, 1896. (— v.: Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 165.)

— L'arte negli arredi sacri della Lombardia. Milano, 1897. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1205. — Arte italiana decorativa, 1897, No. 6, S. 51.)

— Storia documentata della Certosa di Pavia, I. Milano, 1896. (Gazette des beaux-arts, 1897, II, S. 175.)

Bergner, Heinrich. Zur Glockenkunde Thüringens. Jena, 1896. (βς.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1029.)

Berling, K. Der kursächsische Hofbuchbinder Jakob Krause. Dresden, 1897. (R-r.: Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 404. — Paul Schumann: Zeitschrift f. Bücherfreunde. I, 1897, S. 213.)

Berthier, P. J. J. Le tombeau de Saint Dominique. Paris. (Antony Valabrègue: La Chronique des arts, 1897, S. 241.)

Bertram, Adolf. Hildesheims Domgruft. Hildesheim, 1897. (Beissel: Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 158.)

Bode, Wilhelm. Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis. Bd. I. Paris, 1897. (Bredius: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 449.)

Boito, Camillo. L'altare di Donatello. Milano, 1897. (Prof. H. Herdtle: Mittheilungen d. K. K. Oesterr. Museums, 1897, S. 479.)

Borrmann, Rich. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- u. Deckenmalereien. Berlin, 1897. (Friedrich Schneider: Literar. Rundschau f. d. kathol. Deutschland, 1897, Sp. 226.)

Buchkremer, Joseph. Die Architekten Johann Joseph Couven und Jakob Couven. Aachen, 1896. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 187.)

Calzini, Egidio. Urbino e i suoi monumenti. 1897. (Augusto Vernarecci: Il Raffaello, 1897, No. 9, S. 4.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, III, 4. Düsseldorf, 1896. (A. Wiedemann: Bonner Jahrbücher, Heft 101, 1897, S. 166.)

Cloquet, L. Les Grandes Cathédrales. Lille, 1897. (Beissel: Zeitschrift für christl. Kunst, 1897, Sp. 157.)

Cornelius, Karl. Jacopo della Quercia. Halle, 1896. (A. M.: Gazette des beaux-arts, 1897, II, S. 172. — J. Strzygowski: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 278.)

Crowe, Sir Joseph. Lebenserinnerungen. Berlin, 1897. (Heinr. Alfred Schmid: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 1468.)

Daun, Berthold. Adam Krafft. Berlin, 1897. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 790.)

Davidsohn, Robert. Geschichte von Florenz, I. Berlin, 1896. (C. v. Fabriczy: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 215.)

Delignières, Émile. Jacques Aliamet. Paris, 1896. (G. S.: La Chronique des arts, 1897, S. 269.)

Destrée, Joseph. Les Heures de Notre Dame dites de Hennessy. Bruxelles, 1895. (Beissel: Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 158.)

Detzel, Heinrich. Christliche Ikonographie, 1—2. Freiburg, 1896. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 789.)

Drach, Alhard v. Das Hüttengeheimniss vom gerechten Steinmetzengrund. Marburg, 1897. (F. X. Pfeifer: Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 62.)

Eastlake, Charles. Pictures in the National Gallery. 1—4. (Kunstchronik, N. F., VIII, Sp. 489.)

Ebe, G. Der deutsche Cicerone, I. Leipzig, 1896. (Die Kunst f. Alle, 1897 Heft 17.)

— Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen. Th. IV u. V. Leipzig, 1896. (M. Sch.: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 473.)

Ehrle, Francesco e Enrico **Stevenson.** Gli Affreschi del Pinturicchio nell' Appartamento Borgia. Roma, 1897. (Ernst Steinmann: Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 318.)

Falke, Otto von. Majolika. Berlin, 1896. (Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 727. — A.: Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 127.)

Fletcher, W. Y. Foreign Bookbindings in the British Museum. London, 1896. (—g.: Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 162.)

Forrer, R. Spätgothische Wohnräume aus Schloss Issogne. Strassburg, 1896. (Friedrich Schneider: Literar. Rundschau f. d. kathol. Deutschland, 1897, Sp. 228.)

Fortnum, C. D. L. Majolica. Oxford, 1896. (Henri Frantz: La Chronique des arts, 1897, S. 216.)

Frauberger, Heinrich. Die Kunstsammlung des Herrn Wilhelm Peter

Metzler. Frankfurt a. M., 1897. (Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 439. — d—r.: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 485.)

Frimmel, Theodor v. Vom Sehen in der Kunstwissenschaft. Wien, 1897. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 758.)

Gaborit, P. Manuel d'archéologie. Paris. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 337.)

Gallerie, Le, Nazionali Italiane. Per cura del Ministero della Pubblica Istruzione. V. 1—2. Roma, 1895—96. (G. Frizzoni: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 223 u. 248.) — V. 3. Roma, 1897. (Romolo Artioli: Arte e Storia, 1897, S. 151.)

Gerlach, Martin und Hans **Boesch.** Todtenschilder und Grabsteine. Wien. (Fs.: Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 462.)

Goette, Alexander. Holbeins Todtentanz. Strassburg, 1897. (H. D.: Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1897, No. 3, S. 28. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 823.)

Goldschmidt, A. Der Albani-Psalter. Berlin, 1895. (Bergner: Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, II, 1897, S. 162.)

Gossler, Gustav v. Kaiser Wilhelm der Grosse in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst. Berlin, 1897. (Die Kunst f. Alle, 1897, Heft 17.)

Granberg, O. La Galerie de tableaux de la Reine Christine de Suède. Stockholm, 1897. (A. v. Wurzbach: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 490. — Émile Michel: La Chronique des arts, 1897, S. 214. — J. Kruse: Historisk Tidskrift, XVII, 1.)

Grand-Carteret, John. Les Almanachs français. Paris, 1896. (—f.: Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 275.)

Gruyer, G. L'art Ferrarais, 1—2. Paris, 1897. (Alfredo Melani: Arte e Storia, 1897, S. 111. — G. S.: Gazette des beaux-arts, 1897, S. 171.)

Günther, Karl und Fritz **Geiges.** Unser lieben Frauen Münster zu Freiburg i. B. Freibg. i. B., 1896. (P. K.: Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 123. — Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 7.)

Guggenheim, M. Le Cornici italiane. Milano, 1897. (Gustav Frizzoni: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 487.)

Gurlitt, C. Die Baukunst Frankreichs. Dresden, 1896. (M. Sch.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 298.)

Haebler, Konrad. The early printers of Spain and Portugal. London, 1897. (D. K.: Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 331.)

Hagen, August. Eine Gedächtnissschrift. Berlin, 1897. (B. Haendcke: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 985.)

Halm, Philipp M. Die Künstlerfamilie der Asam. München, 1896. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 465.)

Harnack, Otto. Deutsches Kunstleben in Rom. Weimar, 1896. (H. Weizsäcker: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 227. — Georg Minde-Pouet: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 853.)

Hausmann, S. Elsässische Kunstdenkmäler. Strassburg, 1896. (Friedrich Schneider: Literar. Rundschau f. d. kathol. Deutschland, 1897. Sp. 227.)

Heigel, Karl Theodor. Geschichtliche Bilder und Skizzen. München, 1897. (Dr. Edmund Braun: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 474.)

Heitz, Paul. Der Initialschmuck in den elsässischen Drucken des XV. und XVI. Jahrhunderts. Strassburg. (— v.: Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 216.)

Helfert, Jos. Alex. Denkmalpflege. Wien, 1897. (Dr. W. A. Neumann: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 368.)

Henkel, Friedrich. Der Lorscher Ring. Trier, 1896. (K.: Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 127.)

Hillmann, Joh. Die evang. Gemeinde Wesel und ihre Willibrordkirche. Düsseldorf, 1896. (Bergner: Monatsschrift f. Gottesdienst u. christl. Kunst, II, 1897, S. 193.)

Katalog der Frhrl. v. Lipperheide'schen Sammlung für Kostümwissenschaft. 3. Abth. 1. Bd. 1. Hälfte. Berlin, 1897. (A. Stz.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1155. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 223.)

Kirstein, A. Entwurf einer Aesthetik. Paderborn, 1896. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 7.)

Kraus, Fr. X. Geschichte der christlichen Kunst. I. Freiburg, 1896. (G.: Die Kunst f. Alle, 1897, S. 294. — C. von Fabriczy: Deutsche Rundschau, XXIII, 12.)

Kristeller, Paul. L'œuvre de Jacopo de' Barbari. Paris, 1896. (A. R.: Gazette des beaux-arts, 1897, II, S. 176.)

Kuhn, Albert. Allgemeine Kunstgeschichte, 6—8. Lfg. Einsiedeln, 1894 bis 1896. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 28.)

Kunsthandbuch für Deutschland. 5. neubearb. Auflage, herausgeg. v d. Generalverwaltg. d. K. Museen zu Berlin. Berlin, 1897. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1079. — Die Kunst f. Alle, 1897, S. 387. — E-m.: Allgem. Ztg., München 1897, Beil. No. 130. — L'art moderne, Bruxelles 1897, No. 32. — La Chronique des arts, 1897, S. 230.)

Lafenestre, G. et E. **Richtenberger.** La peinture en Europe: Venise. Paris, s. a. (G. F.: Archivio storico dell' arte, 1897, S. 240.)

Leist, Friedrich. Notariats-Signete. (S.: Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 164.)

Lethaby, W. R. & Harold **Swainson.** The Church of Sancta Sophia Constantinople. London, 1894. (O. Wulff: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 232.)

Luthmer, Ferd. Romanische Ornamente und Baudenkmäler. Frankfurt a. M., 1896. (Friedrich Schneider: Literar. Rundschau f. d. kathol. Deutschland, 1897, Sp. 225.)

Marabini, Edmund. Die Papiermühlen im Gebiete der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg u. München, 1894—96. (Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 791.)

Medaillen und Münzen, Die, des Gesammthauses Wittelsbach. Bearbeitet vom k. Conservatorium des Münzkabinets. I. München, 1897. (Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1043.)

Meiborg, R. Das Bauernhaus im Herzogthum Schleswig. Deutsche Ausgabe von Richard Haupt. Schleswig, 1896. (Bm.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1192.)

Meier, P. J. Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Kreises Helmstedt. Wolfenbüttel, 1896. (W. Effmann: Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 124.)

Milkowicz, Wladimir. Ein nordrussischer auf Holz gemalter Kalender. Wien, 1897. (R. B.: Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 275.)

Milthaler, Jul. Das Räthsel des Schönen. Leipzig. (r.: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 423.)

Molinier, Émile. Musée National du Louvre. Catalogue des ivoires. Paris, 1896. (X. Barbier de Montault: Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 336. — Dr. Ed. Braun: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VIII, 1897, S. 231.)

Monceaux, Henri. Les Le Rouge de Chablis. Paris, 1896. (Georges Vicaire: Bulletin du bibliophile, 1897, S. 431.)

Müntz, Eugène. Études iconographiques et archéologiques sur le moyen-âge. Paris, 1897. (Steph. Beissel: Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 126.)

Müntz, Eug. Florence et la Toscane. Paris, 1897. (F. de Mély: Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 425.)

Müntz, Eugène. La mosaïque chrétienne. Paris, 1893. (Steph. Beissel: Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 126.)

Museum Francisceum. Annales 1895. Brunae, 1896. (Dr. Th. v. Frimmel: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 369.)

Neuwirth, Josef. Der verlorene Cyklus böhmischer Herrscherbilder in der Prager Königsburg. [Mittheilungen d. Vereins f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, XXXIV.] (Dr. Ad. Horčicka: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 306.)

— Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. II. Prag, 1897. (Dr. Ad. Horčicka: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 306.)

Noack, F. Die Geburt Christi. Darmstadt, 1894. (Bergner: Monatsschrift f. Gottesdienst u. christl. Kunst, II, 1897, S. 192.)

Philippi, Adolf. Die Kunst der Renaissance in Italien. 1.—2. Buch. Leipzig, 1897. (Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1141. — D.: Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 191.)

Prost, Bernard. Recherches sur „les peintres du Roi" antérieurs au règne de Charles VI. Paris, 1897. (La Chronique des arts, 1897, S. 281.)

Rahn, J. R. Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Tessin. Zürich, 1893; — des Kantons Solothurn. Ebda., 1893; — Die mittelalterlichen Architektur- u. Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau. (Kunstchronik, N. F., 1897, Sp. 433.)

Rée, P. J. Katalog der Bibliothek des bayer. Gewerbemuseums. Nürnberg, 1897. (St.: Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1897, No. 4.)

Reymond, Marcel. Les Della Robbia. Florence, 1897. (H—e.: Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, S. 439. — L. C.: Revue de l'Art chrétien, 1897, S. 432.)

— La sculpture florentine. Florence, 1897. (G. F.: Archivio storico dell'arte, 1897, S. 236.)

Ricci, Corrado. Correggio. Berlin, 1897. (H. Thode: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 314.)

Rondot, Natalis. Les graveurs sur bois et les imprimeurs à Lyon au XV. siècle. Paris. (W. L. S.: Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 333.)

Sant' Ambrogio, Diego. I Sarcofagi Borromeo. Milano, 1897. (Arte e Storia, 1897, S. 111. — Arte italiana decorativa, 1897, No. 6, S. 51.)

— 'La Statuaria nella facciata della Certosa di Pavia. Milano, 1897. (Pierre Gauthiez: La Chronique des arts, 1897, S. 270.)

Sauerhering, F. Vademecum für Künstler. Th. I. Stuttgart, 1896. (D.: Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 160.)

Schlie, Friedrich. Die Kunst- u. Geschichts-Denkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin, I. Schwerin, 1896. (F. Sarre: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 241.)

— Ueber Nikolaus Knüpfer. Schwerin, 1896. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 558.)

Schmarsow, August. Zur Frage nach dem Malerischen. Leipzig, 1896. (Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 36.)

— Barock und Rokoko. Leipzig. (F. S.: Die Kunst f. Alle, 1897, S. 326.)

Schmidt, Robert. Das Rathhaus zu Zerbst. Zerbst, 1897. (Herman Grimm: Deutsche Litteratur-Zeitung, 1897, Sp. 1064.)

Schneeli, G. Renaissance in der Schweiz. München, 1896. (M. Sch.: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 471.)

Schönbrunner, Jos. und Jos. **Meder.** Handzeichnungen alter Meister. Bd. I—II. Wien, 1896—1897. (Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 527. — Dr. Heinrich Modern: Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, 1897, S. 476.)

Semper, Hans. Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder zu Freising. München, 1896. (Max J. Friedländer: Deutsche Litteratur-Zeitung, 1897, Sp. 1388.)

Seyler, Gustav A. Geschichte der Siegel. Leipzig, 1895. (M. Tangl: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 1420.)

Singer, Hans Wolfgang. Sammlung Lanna. Prag, 1895. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 333. — J. S.: Litterar. Centralblatt, 1897, Sp. 823.)

Sponsel, Jean Louis. Sandrarts Teutsche Akademie. Dresden, 1896. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturbl., 1897, Sp. 529.)

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 4. Aufl. Leipzig, 1896. (Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1897, No. 4, S. 36.)

Stegmann, Karl v. Die Architektur der Renaissance in Toscana. München. (R. Borrmann: Centralblatt d. Bauverwaltung, 1897, S. 296.)

Strange, Edw. F. Japanese Illustration. London, 1897. (G. G. Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1897, No. 3, S. 28.)

Stuhlfaut, Georg. Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg, 1896. (Edgar Hennecke: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 947. — Archiv f. christl. Kunst, 1897, S. 35.)

Vayer, Paul Le. Les Entrées solenelles à Paris des Rois et Reines de France. Paris, 1896. (G. V.: Bulletin du bibliophile, 1897, S. 536.)

Venturi, Adolfo. Le vite de' piu eccellenti pittori, scritte da G. Vasari. I. Gentile da Fabriano e il Pisanello. Firenze, 1896. (Gazette des beaux-arts, 1897, II, S. 174.)

Veröffentlichungen der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen. 2. Jahrg. Leipzig, 1896. (W. v. Seidlitz: Kunstchronik, N. F., VIII, 1897, Sp. 523.)

Weber, Paul. Die Wandgemälde zu Burgfelden. Darmstadt, 1896. (A. Goldschmidt: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 304. — Gradmann: Christlichos Kunstblatt, 1897, No. 7.)

— Geistliches Schauspiel u. kirchliche Kunst. Stuttgart, 1894. (H. Bergner: Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst, II, 1897, S. 96.)

Woermann, Karl. Katalog der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. 3. Aufl. Dresden, 1896. (Charles Loeser: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 329.)

Wormstall, Albert. Judocus Vredis. Münster, 1896. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, 1897, Sp. 221.)

Zeitschrift für Bücherfreunde, hrsg. von F. v. Zobeltitz, 1. Jahrgang, Bielefeld und Leipzig, 1897. (Georg Minde-Pouet: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 1430.)

Zimmermann, Max Gg. Allgemeine Kunstgeschichte, I. Bielefeld. (P. A. Die Kunst f. Alle, 1897, S. 326. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 981.)

Zur Jubelfeier 1696—1896. Königlich Akademische Hochschule f. d. bild. Künste zu Berlin. Berlin, 1896. (Ms. Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1897, No. 4, S. 35.)

